目　录

探求更有机和完整的作品分析教学体系

杨儒怀

对音乐进行研究的人无论抱有何种目的，都需要对音乐作品是怎样结构起来的这个问题，有一定的知识和分析锻炼。至于对一个从事专业创作的人来说，作品分析尤为重要，应该成为他的创作专业基本技能的基础。对优秀作品进行有系统的深入分析，不仅可以给他提供某一时代某一作家的音乐风格或美学倾向的知识，并使他得以深入感受，从而为发展他自己特有的音乐风格、美学趣味明确方向 增加信心或受到鼓舞；不仅可以从音乐形式与内容生动的结合中，体验各种技术理论——和声学、对位法、曲式学和配器等——活生生的实践与扩展，而且可以观察学习到极为多种多样的创作技能以及音乐材料的处理手段，从而为发展他自己所特有的表现方法提供参考和借鉴。在音乐创作中，任何一种新科学派、新方向的发展和生长，如需要使它经得起历史的考验，能够发挥出深远的影响的话，它就不可能是“无源之水”，“无土之木”。这是从音乐发展的历史上得到无数次证明了的论断。

建国以后，旨在完成上述任务的作品分析的教学与曲式学结合起来，在我们的音乐学院里已经进行三四十年了。然而在理

论体系和内容上没有什么进展和变化，国外的一些科研成果也没有及时地纳入教学中来；同时由老一辈理论家所奠定下来的有关曲式学说的一些局限性仍然保留，继续存在；至于国内新的科研和理论探讨，当然也就更加缺乏了。这样就使更好地完成作品分析的任务受到了很大限制。

我们所能看到的曲式学教科书或理论书籍，大部分都是以讲授曲式结构为中心，直接开始于曲式类型的讲述，并不考虑创作的实际程序与步骤；对各曲式类型进行了各式各样的分类法。比如，歌曲曲式与器乐曲式之分，小型曲式与大型曲式之分，简单曲式与复杂曲式之分以及声乐曲式与舞曲曲式之分等等。几乎所有的曲式理论都把各种不同的曲式结构看作是毫无关系的个别独立现象，彼此之间没有什么内在联系，当然也就“自成一体”，“独立自在”了。至于从近现代的创作实际中，从各民族音乐的发展中总结出一些新的曲式结构类型来就更加少见了，似乎认为曲式结构类型的发展已经穷极，不可能再出现或总结出新的发展。此外一些曲式结构中的概念已经陈腐，不合时宜，不能解释更广泛的音乐现象，有的根本就是错误的。这里也有一些重要的创作现象需要新的概括，纳入到新的系统化分类中来。

客观的现实——包括创作实践的需要与技术理论科研的发展——迫使我们必须探求一种更为有机、完整，并且能与创作实践关联起来的有关作品分析教学的体系。

那么什么是创作实际？能不能从这种极为复杂的精神活动中概括出创作实际的一般的、大致的程序、做法和特点？让我们考虑这种创作实际，提出值得注意，并要求我们进行探讨的一些论点。

作曲家往往开始于某一乐想、核心音调或动机，逐渐形成较大的完整主题或主题片段。一个完整的主题往往也就是乐曲的全

部。在很多情况下由一些主题和其他非主题部分形成乐曲的局部，进而由许多局部形成整体曲式。在这样的形成过程中包括从简单的初次呈示到更为复杂的过程发展，以及由个别因素的展示到复杂的各种因素的综合发展。局部或整体形成后，反过来再修改原始的乐想或动机的做法几乎是不可能的。因此，在作曲家头脑中所形成的原始核心音调、动机或主题片段成型的各个方面——节奏、节拍、调式调性以及音高旋律线等——就具有极为重要的决定后来如何发展的作用。

在乐曲成型之前，作曲家往往构想了整体曲式的结构。在许多情况下作曲家也实现了这种构想，但中途修改以至改变原始构想也是时常发生的。在前者的情况下，整个曲式结构的设计在作曲家的创作过程中，与创作灵感和内容的表达是结合得较密切的，对它的意识是清楚的。但使我们特别感到兴趣的，也是特别值得注意的是：有时原始创作结构的构想，不管是肯定的或意向所求的，在创作过程中，出自于对内容的表达，受到作家洋溢的情感、奔放铺开来的乐思发展的排挤，降到了次要的地位，形成了潜在的意识。音乐的发展在作曲家的创造思维活动中，只接受一般音乐整体的逻辑感受的支配，使音乐只能在一般的曲式功能逻辑的河床中宣泻着。在这种情况下原始的意图与客观的结果就十分不同。正是由于此，所得到的曲式结构结果非常吸引人，异常可贵。因而音乐创作领域中各个方面向前发展，藉此产生的可能性就极大。许多音乐理论家对此给以极大注意，并由此得出新的结论，总结出新的规律。音乐发展的各个历史阶段，以及每个作曲家的创作发展都无数次地证实了这种实践的必然性。世间还没有哪个人能事先钻到作曲家的脑海中观察这种过程，但无数音乐作品的实际都说明了作曲家对待已往音乐技术领域中各种

理论的现实态度正是这样。

作曲家在结构起他的作品曲式之前，必须要解决三个比起曲式结构更为重要的问题：(1)运用什么样的音乐基本表情手段，或哪些音乐基本表情手段的相互结合能充分表达他原始乐想的内容；(2)运用什么样的发展音乐的基本方法，使他的乐思得以在时间上成长起来成为主题或成为主题的一部分(在这方面非主题的部分也同样需要纳入这样的思考中来)；(3)目前音乐的发展要达到怎样的一种陈述结构形式，换句话说，作曲家的乐思发展作为一种音乐语言，要在什么样的语言陈述的结构形式中落实下来。

这三个步骤常常结合起来一齐进行，但作为创作的重要三方面，确实存在，也确可以区分开来。我们只要提一下这种情况就可以：即，作曲家时常在为他的主题确定好了一种音乐语言陈述结构——比如，由前后两乐句所形成的乐段结构——后，可以屡次修改两乐句中的旋律进行调式色彩等，以便更好地适应他的乐思的表达，使之更有吸引力。

一般的曲式学或作品分析理论书籍，都不把音乐的基本的表现手段当做主要内容在专门章节中加以讲授；有的根本不讲；有的只放在绪论中提一下它们的一般的作用。一般认为音乐基本表现手段是属于基本乐理范畴中的知识问题。然而我们都知道一个感人的乐思、动机或主题的艺术性、技术性和形象性正是通过音乐的基本表现手段的综合，协调一致的作用来决定的，而不是其他，更不是曲式结构。音乐的基本表现手段不应该只作为一般概念或知识来看待，应该成为曲式学或作品分析专业知识和技术的重要内容加以更深入地研究讲授。对作品进行分析不能只要求学生进行曲式结构、调式调性的分析判断，应该从分析的最初阶段起，

逐渐培养全面深入地灵活运用各种音乐的基本表现手段的综合协调关系，来分析完整的乐思、动机和旋律的能力。

一般人都认为发展音乐的手段千变万化，不可能进行统一的系统化和条理化。但确实也存在一般共同的发展音乐的基本手法，通用于各个时代、风格和个人的创作中。在这方面存在着一种过分简单的论断，妨碍对它们的深入探讨：认为除了对原始第一次音乐材料的陈述进行再反复的手法外，其余的都可以叫原始材料的变化陈述或变奏陈述，不需要其他分门别类的分析，因而不必设置专门章节集中讲授，只要在分析作品的曲式结构时顺便提及便是了。这种不加区别、比较和分门别类的做法，妨碍对各种不同的发展手法的艺术效果本质的了解；妨碍对它们在不同部位，不同时间之内不同应用情况的了解；在作品分析中也不可能理解使用它们时的层次性和选择性。

传统的曲式学和作品分析教科书最大的缺点或不足处之一，就是对音乐语言陈述结构的理论所表现出来的贫乏化和僵硬化。正像文学家通过多种多样形式的文学——文字语言来表达他的思想感情那样，作曲家是通过音乐音响所构成的音乐语言来表达他的思想感情的。二者的语言本质虽不相同，但就其多种多样的表达形式来说应该是相同的。导致对音乐语言陈述结构理论的贫乏和僵化是由赋予“乐段”以错误的概念而引起的，这是问题的核心。问题发生在概念上的矛盾。通常在讲解乐段的定义时，是从乐段的内部组织结构出发的，同时又赋予它以曲式意义——一部曲式或曲式的某一完整或相对完整的部分。显然并不是所有一部曲式或曲式的某一完整部分都具有与乐段同样的内部组织结构，于是又产生了各种各样的具有内部不同结构组织的乐段：“三个乐句的乐段”、“四个或多个乐句的乐段”、“不分乐句的乐段”、

"一个乐句的乐段"以及"自由乐段"等等。然而包括两个乐段在内的复乐段又不可能称之为二部曲式。结果乐段只好成为"一段音乐"的含义了！

摆脱困境的唯一方法就是从概念上把"乐段"与"一部曲式"区分开来。曲式的概念是音乐在发展中，由曲式功能运动进行具体的结构成型化的结果，而不是音乐语言陈述结构本身。这样就开辟了把任何一音乐语言陈述结构形式与从历史上早已定型而至今仍为最常见到的乐段形式加以比较的广泛可能性，从而区别开内部结构组织不同于乐段的其他众多的各式各样的音乐陈述结构形式。它们也同样使用在各种体裁中，并运用于各种音乐内容情感的表达；而乐段只不过是多种多样的音乐语言陈述结构中之一种，那怕是最为常见的、主要的一种。我们可以简单地罗列一些，可以把繁多的音乐语言陈述结构分成两大范畴：即，(1)基础结构，其中包括各种类形的乐段（不是上面提到的分类法），乐段的扩展以及组成乐段的几个级别的下属结构——乐句、乐节和乐汇。这些基础结构都可以独立存在，单独表现某种乐思，也可以按上下隶属关系组合起来——由乐段组成复乐段，由乐句组成乐段，由乐节组成乐句以及由乐汇组成乐节；也可以以一种群体方式——乐段群、乐句群、乐节群和乐汇群——陈述乐思。(2)衍生结构，由基础结构多种多样的联合可以形成许多衍生结构。例如，它们可以表现锁链式形式，其中各组成结构进行节节减缩裁截；也可以像诗句那样，像模进环节那样并列排开；也可以表现为大小结构的任意组合等等。此外，各种衍生结构也可以自由联合形成大型结构的组合等等。

音乐语言的陈述结构与音乐作品的曲式结构是一首乐曲相互关联的两个重要结构方面，不能把它们等同起来，这是从两个

不同的结构方面来分析作品的结果。例如，两个乐段结构在不同结合形态中可以是一部曲式或曲式的一个单独部分，也可以形成二部曲式。反过来，一部曲式或曲式的一个组成部分，并不永远是乐段结构。例如，有名的舒曼作品十五号之七的《梦幻曲》，从音乐语言陈述结构的角度来看，这是由六个乐句(不计算乐句的下属组成结构)所组成。前两乐句和后两乐句都组成乐段，而中间的两个乐句，没有组成乐段的关系，为带来某些模进关系的两个独立乐句。从音乐作品的曲式结构来分析，它是由曲式功能运动而形成的(带再现的)三部曲式。

与此有关的是对“动机”的概念与理论也需要进行澄清。不论是由字面上来理解或从其在乐曲中的表现来看，“动机”都不应该是音乐语言结构的最小结构单位的概念，而是由描绘具有某种特殊重要性格或表情意义的一种音乐语言陈述结构而产生的概念。虽然它通常总是采取较小的音乐语言陈述结构的外形，但并不是在音乐中或主题中所有的较小型的音乐语言陈述结构都具有“动机”的功能。

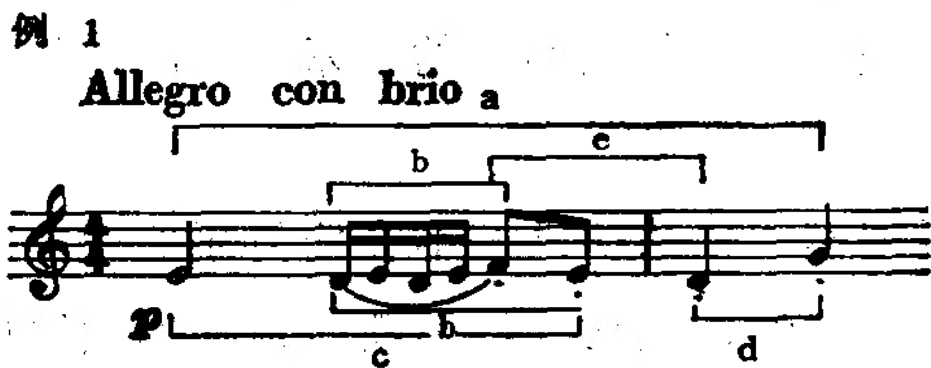
此外，音型模式化的动机并不在任何乐曲或主题中都存在。在许多缓慢的歌唱性、流动性，不断向前延伸发展的旋律——主题中，乐思陈述并不采取以凝聚定型化的动机为基础进行发展。这时音型模式化动机的统一发展的作用被弥漫在整个旋律——主题中具有统一的节奏型、音程进行、运动方向、方式和方法等因素所代替。这些因素的综合形成了一种规范整个旋律——主题发展，决定其情感内容的基础音调。旋律——主题就在这种基础音调所奠定的轨道中进行，形成一个有内在联系的、完整统一的陈述结构，动机在这里将消融在连锁式的引申发展中。动机也是一种音调，但它可以很容易离析裁截出来，“独立”存在和进行发

展，而基础音调则总是与其他音调或非基础音调串联起来，揉在它们中间。

凝聚定型的动机与弥漫的基础音调是表现主题——旋律的内在有机统一发展和独特的表情性格面貌的两种重要的成型手段。动机是音调定型凝聚化的结果，而基础音调则是作为动机的特殊节奏、音程进行、运动方向等因素向着主题——旋律整体范围进行散化弥漫的结果。因此，两者是具有相互转换关系的。在许多情况下表现出中介的形态来，显示出两者并存的情况。

此外，动机可以分为复杂的和简单的两种。复杂的动机本身的体积可有不同的看待法。可以认为复杂的动机是包含较少有特点的音和音调进行在内的联合结构整体，其中也可以区分出具有最为特征进行的动机的各种裁截形式出现。我们可以举贝多芬作品二号之三钢琴奏鸣曲第一乐章最初在主题中出现的复杂动机为例：

例 1



这里 a 形式是这个复杂动机的整体，在乐曲发展中常以此形式出现以表现它的主导地位和全貌。在其他裁截的形式中，b 形式是这个动机核心，是决定这个动机的严肃、机警、灵巧性格必不可缺少的因素，因而重要的发展都离不开它。d 因素常常被去掉以使 c 因素的连锁进行更加紧凑；但它是动机中最有力度弹跳的因素，因而在单独发展中出现了它向上跳动的各种音程——从三度到两个八度，第一乐章就是以它为结束的。其他两种裁截形式使用得较少，且较隐晦。

在一些曲式学或作品分析的理论著作中，对有关音乐发展的功能逻辑问题都有所阐述，这是非常必要的。我们不能设想学生只知道各种曲式类型的公式或只能分辨出、辨认出某一乐曲是基于什么曲式结构类型而创作的，而了解不到或感受不到整首乐曲在运动中的功能逻辑及其复杂的表现形式。功能运动的逻辑还直接与我们在后面将要谈到的曲式结构一体化体系有关。音乐作品的功能基础是一项十分复杂而专门的课题，需要进行专门的科学研究。但我们在进行介绍时，不能过于简单或公式化，而应该在此后对乐曲进行分析研究时，尽可能与之联系起来，至少在下列三点上应提醒注意。（1）统一功能逻辑运动的阶段是灵活的，它是随着乐曲规模的大小、复杂程度如何而有所不同，并不永远表现出三阶段："起—开—合"形式，在复杂的情况下可以是四阶段的"起—承—转—合"形式；也可以在最简单的情况下表现为两阶段的"呼—应"形式；在更加复杂的情况下所表现出来的更多阶段，只不过是以上所述的三种形式中某一阶段或某些阶段的进一步细致的分化而已，但决不能只是一种三阶段形式。（2）功能在运动中可能发生转换、省略或形成复合功能。这种对异常的音乐发展，能从功能上觅找依据和进行分析。（3）功能运动贯穿在音乐发展的各个运动级别中，因而从核心（动机）、主题、曲式部分、整体曲式直到套曲曲式，形成一种多级等差的上下隶属关系。

对曲式结构各种类型的研究以及围绕这种研究进行有关创作各方面的分析，在一般曲式学和作品分析的教学中占有绝对中心优势地位，有的几乎是唯一教学研讨的内容。然而几乎所有在这方面的研究与教学中，都多少存在形而上学或绝对化的观点和方法。这种有害的观点和方法集中体现在下列几点上。

（一）把曲式结构的各种类型看成是独立的、互不关联的各自

存在的现象，即使是对回旋——奏鸣曲式也认为是唯一的孤立的表现。但恰恰是回旋原则与奏鸣原则相互渗透的多种可能性，以及由此而表现出来的曲式结构的灵活多样的相互关系，是十分有力的证明之一，用以驳斥形而上学和绝对化的观点。

（二）对非典型性曲式类型在理论分析上软弱无力，随之而来或对之采取摒弃的态度。不言而喻，我们当然应该研究、教授典型的曲式结构，因为典型的曲式结构是从漫长的音乐发展中沉淀结晶下来的，它代表着最为通用的程序和做法。然而它也是从当初被认为是典型性做法与非典型性做法的"斗争"中成长出来的。音乐发展的历史证明：就在典型性曲式结构类型沉淀结晶下来的同时，另外的曲式结构非典型性做法又在发生，即使是还不十分明显。曲式结构的新发展正是从这样所谓"非典型"的创新中逐渐成熟起来，成为稳定的因素参与曲式结构的大家庭中来。没有必要担心整个教学体系会因此而被打乱，因为现时的典型曲式结构已自成体系，而所谓非典型性曲式结构的创新——如果认为有可能成熟起来的话——只会补充和丰富原有的内容，同时典型性是要依赖非典型性的存在而显示出来的，反之亦然。我们认为就现世纪转变中国内外音乐发展的情况来看，对曲式结构发展进行的新的阶段性的探索与总结是有紧迫性的，而且也是适当的，特别对漫长历史发展中的有调性音乐更是如此。

（三）由于以上两点即可能导致没用全面历史发展观点来看待曲式结构的成型，因而也不可能在发展成型的两种力量的相互制约中来理解曲式结构的本质：即（一）音乐一般美学感受和（二）历史的创新演化。古典时代中所奠定下来的一些曲式结构是有其前面文艺复兴和巴洛克时代的原型先期基础的。另一方面，文艺复兴或巴洛克时代本身的大量文献也是有它们自己独特的曲式结构基

础的。大部分教科书关于这一时代除了巴赫和他的赋格曲外，其他几乎从不加以研究。然而谁也不能认为，比如，像亨德尔、维瓦尔迪、斯卡拉蒂以及科雷利和托瑞里等人的伟大艺术成就不必再去理睬。形而上学和绝对化的观点更不利对20世纪曲式结构创新发展的研究。在19世纪中所形成的曲式结构的原型先期基础，反过来，将孕育出20世纪音乐中的新发展。对20世纪音乐中的新发展，理论家研究的就更少了。

(四)如今对曲式结构分类的老方法和老根据已毫无意义了。例如，有歌曲曲式与器乐曲式之分，小型曲式与大型曲式之分，简单曲式与复杂曲式之分，还有集中依据若干类型的回旋曲的分类法等。我们只要举例柴科夫斯基 e 小调第六交响乐在 Adagio Lamentoso的4／4节拍中，长大的171小节的以简单再现三部曲式为基础的末乐章，以及安那托里·德洛兹托夫(A·Drosdoff，1883－1950)在ALLEGRO NON troppo的2／4节拍中，只有32小节长的以奏鸣曲式为基础所写的钢琴小曲《乌克兰歌曲》，就足以说明问题了。显然我们无法用上面所提到的分类法把它们进行归属。

乌克兰民歌

例 2

Allegro non troppo

A. 德洛兹托夫

piano

f

meno *f*



所有以上所指出来的问题都与曲式学说的体系有关。有没有这样一种能够解决以上问题的统一体系？应该不应该有？我们提出一种有机而完整的体系来回答这些问题。问题的解决必需从音

乐作品的本身开始。

我们依然认为音乐作品是通过特有的音乐技术手段来表达或体现特定的思想情感或音乐形象的。任何一首作品在内容体现的过程中，都必然要涉及下列三种形式方面的相应表达，或者说都要体现在下列三种形式方面的适应中。(1)内容表述的质地方面，即风格或体裁。(我们目前是从形式的角度来理解体裁的。比如，在欢乐的圆舞曲和悲伤的圆舞曲之间，改变着的是内容。)(2)内容表达的度量方面，即作品的规模与复杂程度大小。(3)内容表达的逻辑发展方面，即整体曲式的功能运动与结构的框架。

虽然这三方面在体现内容时最终都要组织在一起共同存在的，但它们之间是可以区分的，并且特别重要的是它们之间并不是相互依赖，相互牵制。这从我们上面所举例中就可以得到证明。显然，如若对音乐作品做系统的组织分类研究，不能依据前两方面，原因很简单：因为太抽象不具体，相对性大，并且势必繁杂累赘，虽然音乐技术手段的组织功能与它们同是密切地联系在一起的。

唯一正确的方法就是从音乐作品本身的逻辑发展方面出发，从曲式功能运动的物质化结构成型出发，因为这是能看见、能摸到的、具体的组织基础；因为是物质基础，因此数量也有限，容易归纳。

同时，正因为依据的是物质基础，各结构组织内部的有机关系才易于显露。我们这里还要特别强调的是：结构组织是依据质量互变的辩证原则而存在的，因而各种结构组织间相互转换是可能的，在一定的条件下是必然的。

应该首先明确曲式结构的组成单位是“部”(或“部分”)。它在曲式结构中是一个具有专门含义的概念，不是一般在描述事物时

自由限定的“部分”。曲式结构中的“部”是由特定的结构手段和结构功能所限定的，它可能是最基层的单位，不再有更小的“部”的下属分划，但也可能是由几个最基层的单位组成高一级的“部”。这时曲式结构中就呈现出两个级别来：一级曲式级别——即有几个最基层的单位所组成的“部”与另外一个或两个由另外几个最基层的单位所组成的“部”组合而成；次级曲式级别——即原来由几个最基层的单位所组成的“部”。依此类推，有时还有再次的曲式“部”组织进来。

最基层的单一的一个“部”的内部，不再进行曲式结构的划分，这里将进入音乐语言陈述的内部结构划分的领域。

这样，如果把音乐作品的音乐语言陈述结构与音乐曲式结构这两个范畴结合起来的话，我们将得到如下一幅乐曲的总结构脉络，同时也体现着曲式结构功能的多级等差体系：(1)最基层的音乐结构组成，以及其中具有更为重要的动机或核心乐思的级别；(2)完整的音乐语言陈述结构或组合，以及其中具有更为重要的主题意义的级别；(3)完整曲式部分的级别；(4)整体曲式的级别；(5)最后，更为高级的套曲曲式的级别。

五个级别中的每一级别，都以其特有的方式方法体现着各自的曲式结构功能和各自的结构组成情况。

在整体曲式级别上，由不同的完整曲式部分所组成的曲式结构类型十分丰富而多样化，所有从音乐发展中沉淀结晶下来的典型性曲式结构，都在五种曲式部分组织原则之一中形成。

曲式结构最简单的组合方法就是：各曲式部分根据并列累积的原则进行，简称为并列组合原则。它的特点是：连续将不同程度的对比更新的曲式部分，在横向延申中累积起来，其中每一组成部分都具有同等的或大体一致的规模和分量，以及明确的音乐

内容。并列组合是一切曲式结构的基础，是曲式结构向着更高级复杂化发展的必然起点，它包括在一切曲式结构之中。

单一部曲式是并列的基础，没有单一部曲式存在就谈不上并列开始，因此可以把一部曲式列在并列组合原则之下。虽然它本身并没有并列因素，但它可以在发展中产生这种因素，从而向二部并列过渡。例如，有名的亨德尔《快乐的铁匠》变奏曲主题。如果我们把所有的实际反复和标记反复都取消的话，那么它就是地地道道的由三乐句组成的一部曲式。然而反复却带来向并列二部曲式的发展。这时首先满足了并列二部曲式的"量"的要求：两部各为四小节，后四小节照二部曲式惯例单独反复。如果把第四小节的离调用最简单的方法改动一两个音使之回到主音上来结束，或加强巩固正式的属调结束的话，那么前四小节就形成完整乐段结构的第一曲式部分，而整个变奏曲主题将由这种"质"上的突破，终将转变成并列二部曲式。

单从理论上来讲，并列部分的数量是无限的，但实践上，没有一定的条件是很少超过四个部分以上，它们的图式如下：

A 一部曲式	A + B 二部并列曲式
A + B + C 三部并列曲式	A + B + C + D 四部并列曲式

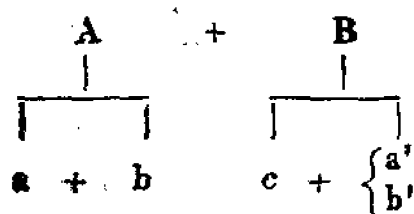
A + B + C + D + ……
多部并列曲式

并列关系也是套曲曲式级别中各乐章间的组合原则。

随着并列数量的增多，曲式的离心力就会增大，这是并列组合原则局限性的表现，特别是曲式的最后一部分，要完成总结概括收束的作用，表现主导音乐内容方面就会遇到较大的困难。

能够比较有效地克服并列组合原则弱点的高一级组合方法，就是在曲式的最后再现曲式最初的结构部分，从而形成再现组合原则。它的特点就是曲式首尾结构内容雷同，中间对比更新。“再现”带给曲式结构以非常重要的功能含义，它不仅比并列原则更明确有力地体现功能运动的各个阶段，而且明确地体现出矛盾的统一的辩证原则；两端再现所形成的稳定骨架对抗着中间部所产生的离散力量，从而巩固了结束功能。它在肯定第一次出现的主题材料的主导地位时，也就更有逻辑地发挥了概括总结的功能。然而，音乐作为在时间中展示的艺术，应用时间上先后出现的再现表现手段，在这里并不产生思想内容表达时先后在次序上的时差概念。

最初呈示与最后再现之间的对比更新部分也不能无限增多。虽然有最后的再现部分做总结概括，并为突出主导音乐内容作保证，然而连续两次以上出现对比更新部分也会削弱曲式结构的整体感受。它们的图示如下：



再现二部曲式

A + B + A
再现三部曲式

A + B + C + A
再现四部曲式

A + B + C + ……A
再现多部曲式

再现组合原则与并列组合原则所形成的曲式结构，仅最后一曲式部分不同，这说明了它们之间是有原则不同的，同时也有相互的关联。不难看出，再现原则是并列原则的复杂化，它是在并列原则的基础上加上再现原则的。

再现曲式的另一种维持内聚力，取得部分间平衡，从而达到

乐曲统一和稳定的方法是采取双重曲式部分的对称再现，由此而形成集中对称曲式结构。较多见的两种类型可用下列图式代表之：

A＋B＋C＋B＋A
五部集中对称曲式

A＋B＋C＋D＋C＋B＋A
七部集中对称曲式

保持三个或三个以上的对比更新部分同时存在，又能在增多曲式部分时维持结构的集中统一，不失其内聚力的好办法，即是进一步采取循环组合的曲式结构原则。它的特点是：主导的结构部分循环出现，多次再现。这里我们应该把“再现”与“循环”加以区别。显然从我们的生活常识、经历或一般物理现象上来看，在对比、相异的事物出现之后，先前的事物只一次地返回，我们习惯地称之为“再现”；而在超过一次以上的再出现给我们的感觉才具有循环的性质，不论对比相异的事物更换与否。因此，循环原则可以称之为多再现原则，可用下列图式表示之：

A＋B＋A＋C＋A
五部回旋曲式

A＋B＋A＋C＋A＋D……＋A
多部回旋曲式

再现的部分可以不在原调，直到最后一次才回原调，这就是巴洛克时代所流行的回归曲式(Ritornello Form)。移调再现所形成的回归曲式也可以是五部的或多部的，图式如下：

A＋B＋A’＋C＋A”＋D＋A
七部回归曲式

同样可以看出循环组合原则与并列组合原则所形成的曲式之间的“同”与“异”，依然可以说循环原则是再现原则的复杂化，它

是在再现原则基础之上加上循环原则的。

循环组合原则已经酝酿在带有特定部分反复法的再现三部曲式之中了，即体现在由A+‖:B+A:‖所形成的A+B+A+B+A的三部五部曲式中，进而又可体现在由三部五部曲式的B部进行移调或变体再现时所形成的A+B+A+B′+A的双三部曲式中。这里再现原则与循环原则在保有各自特点的同时，它们之间内在的联系就更加明显可见了。因此，典型的五部回旋曲式是在B′彻底地变成对比的C部时而形成的。这样回旋曲式至少要包括三个独立的主题，对比插部增多也使主题增多，这将使它在表达五光十色、千变万化，围绕着稳定的中心主部形成静止中不断地变化特别有利。

奏鸣曲式称之为最高曲式结构原则的表现，它的特点是：两个在调性上和形象内容上对比的主题，在再现中实现两个主题在主调中的调性附合。奏鸣曲式的两种主要类形的图式如下：

$A + B + C + A + B^1$

完满的奏鸣曲式

$A + B + A + B^1$

省略展开部的奏鸣曲式

奏鸣组合原则带给乐曲在表现形象内容时使用更有力、更复杂的表现手段的巨大可能性。并列原则和再现原则在与奏鸣组合原则结合起来时，获得了新的表现素质。主部与副部之间的并列不仅在性质上更加有内在的有机的联系，而且并列的方法与手段也使这种联系更加有机。连接部的存在使这种有机性可以上升到对比的事物处在矛盾统一中的这种哲学高度上来。再现原则是在对比的两主题改变了对比调性关系的基础上，采取同一再现而体现的，不是原封的再现，而是在新水平上的再现。奏鸣组合原则

中还有进行另外一种性质的对比并列发展的场所——展开部，它可以在呈示部已经必然而且圆满地出现从主部材料直到形象内容上的对比后，在展开部中提供前面对比主题积极的解体性专门展开。因此，具有展开部的奏鸣曲式的两端呈示部与再现部的并列不是一般的曲式部分的并列关系。展开部是承受呈示部的紧张推动力的驱使而出现；而再现部则是这种压力在新水平上的解决。

奏鸣组合原则也可以与循环组合原则结合起来，从而形成各种类型的回旋奏鸣曲式，如以下图式：

$$A+B+A+C+A+B^1+A$$

七部回旋奏鸣曲式

$$A+B+A+B^1+A$$

五部回旋奏鸣曲式

五部回旋奏鸣曲式可以看成是省略中间插部或展开部的七部回旋奏鸣曲式；因为中间部省略，因此也没有必要主部连续两次出现。循环组合原则在这里是起着“缓和”奏鸣原则所带来的“紧张度”的使命的。如果回旋奏鸣曲式中的C部依然保持为展开部的话，那么奏鸣组合的原则就会更鲜明些；反之，C部为插部时回旋性就会突出些。在任何情况下，回旋奏鸣曲式都集中体现了所有上述四种组合原则于一体。

还有一个分章组合原则，它是套曲曲式的结构基础，但它就是并列组合原则在最高结构级别——套曲曲式——上的复制。这里我们把单章也包括进来，其理由正如前面有关一部曲式的见解。因此我们有：单乐章、两乐章、三乐章、四乐章及更多乐章的并列组合的套曲结构形式。套曲曲式结构特点是：连续地把对比更新的乐章在横向延伸中累积起来，其中每一组成乐章都具有同等

分量、相似的规模以及独立的音乐内容。

在少有的情况下，套曲曲式级别上也可以复制出再现原则来，甚至用乐章的多次再现复制出循环原则来。我们可以举柴科夫斯基为《意大利随想曲》所创写的单章化套曲，其中就有乐章再现的倾向。在他的五乐章的第三交响乐中，《缓慢的悲歌》乐章处在两边第二乐章和第四乐章的诙谐曲之间，而第一乐章与末乐章都是欢快的进行曲和舞曲。这样整首套曲的循环组合原则就在不同程度上有所体现。循环原则更明显的体现可以举里姆斯基-科萨科夫的《西班牙随想曲》，其中的《阿拉勃罗达》(Alborada) 舞曲在套曲中共出现三次（最后一次是作为Coda)。舒曼在他的声乐套曲《妇女的爱情与生活》中，最后钢琴的后奏，完完整整地再现了第一首歌曲。较近代的卡尔·奥尔夫在他的大合唱《卡尔米纳·布伦纳》中，最后也有第一乐章的完整再现。

最后，我们应该研究一下所谓"变奏曲式"和"复调曲式"的曲式结构。所谓"变奏曲式"乃是将音乐材料发展中经常使用的变奏手段，在接连不断的反复应用时，纳入到上述几种组合原则之一中来，使连接不断的变奏重复具有某种曲式结构框架。例如，简单的变奏曲可以采取几个变奏曲目并列组合原则或再现组合原则而构成。规模稍大者可以有循环原则和复合曲式结构原则的体现。大型双主题变奏曲，甚至可以采取奏鸣组合原则和套曲曲式组合原则而构成(如西瑟·法郎克的《交响变奏曲》)。这样看来，"变奏曲"并没有自身特有的曲式结构原则，而只有特有的音乐材料发展原则或手段。

各种复调曲式也与变奏曲的含义类似，但稍有不同。它们也都是把复调音乐在主题材料发展中所特有的声部对比结合手段或模仿结合手段，纳入到上述几种组合原则之一中来，使接连不断

的对比和模仿结合发展具有某种曲式结构组合原则的体现。例如，赋格曲、创意曲或与固定低音相结合的乐曲等，都可以采取并列组合或再现组合原则而构成，甚至是奏鸣组合原则(如巴赫《平均律曲集》，第二集中的#C大调赋格曲)。有所不同的是，如果把赋格曲、创意曲等乐曲中各种类型的主题模仿段落与非主题模仿发展段落之间的交替也看成是循环组合原则体现的话，那么这些复调乐曲的曲式结构就显得更为复杂。我们可以说，离开上述几种曲式结构组合原则，任何所谓复调曲式都不存在。

我们从上面的概括性论述中，可以看出曲式结构体系的一般情况，但还应该指明若干重要的结论来。

一、曲式结构组合原则从简单的并列组合，经过再现组合和循环组合到达奏鸣组合，最后扩展到分章组合的这一系列演进，表明为一个从一部到多部，从单式结构到复式结构，从主题一调性的简单再现到奏鸣复合再现，从单章到套曲的曲式结构发展的完整全过程。奏鸣曲式结构最晚形成的实事，也证实了这种发展全过程的最高成就和最后成果。这个过程中的每一环节都与前面环节从内部彼此关联起来，都是在曲式结构原则发展复杂化的必然结果中出现的，因此这一曲式结构的总和表明为一统一连贯的发展体系。

二、这种统一连贯的发展体系的观点，使我们能观察到各种曲式结构原则的独立存在，显示出各自的曲式结构特征的同时，也能看出它们之间在曲式结构原则相互渗透的两种力量共存的现象，从而为极为广泛的边缘曲式(或混合曲式)发展开辟通道，并提出分析的理论根据。

三、这种统一连贯的发展体系观点，使我们从旧有的“互不相干”各曲式结构类型的群体中发现一些“失掉的环节”或“被遗忘的

角落"。我们从最简单直到复杂的情况说起。比如，单一部曲式中再现原则的体现是一种十分常见的维系一部曲式内部的统一办法；四部再现曲式无论在中或外的音乐文献中都能大量发现，特别是在晚期的音乐发展中应用得就更多了；循环原则所形成的曲式类型并不仅有回旋曲式，巴罗克时代广泛应用的回归曲式应该重新加以研究；回旋奏鸣曲式不仅只有七部的一种类型，而且也有五部的类型；特别重要的是多种原则结合起来为边缘曲式的认识与发展提供了广泛的基础。为此，我们建议放弃旧有教科书中的"混合曲式"的名称，而代之以"边缘曲式"。很重要的原因是因为它研究的范围十分狭窄，没有提出完整的体系；同时"混合"一词完全不能说明相应曲式内部的逻辑性和复杂性。

四、前面已经提过，从曲式结构原则出发可以使我们对曲式结构分析思路更为开阔，而不局限于何种体裁、规模大小、复杂程度如何的这些比较抽象、难以限量的概念之中。对20世纪音乐进行结构分析，更需要从具体的原则出发，因为诸如体裁、和声、调性、主题材料等都会彻底地改变；其他如织体、色彩，配器法、音高或力度等因素将成为结构组合的重要因素，而这些因素只能放在组合原则的观念之下进行比较。在很大程度上所得的曲式结构结论也往往属于边缘性的。

传统"曲式学"或"作品分析"论著中，对所谓"变奏曲式"的分类法及讲授体系是很不明确一致的，有古老变奏曲、自由变奏曲、严格变奏曲、性格变奏曲、体裁变奏曲、装饰变奏曲、固定低音变奏曲、帕萨卡里亚变奏曲、恰空变奏曲以及声乐变奏曲等等说法。这些分类法使各概念之间相互重叠，彼此抵消，并且有的意义含混，分界不清；有的以历史发展出发，有的又无法从历史上概括。

这里主要问题出自于没有能把对某一主题所进行的具体变奏手段的概念与应用各种变奏手法所创写的变奏曲目加以组合形成变奏套曲的概念区别开来；简单地从前者概括了后者。例如，一般教科书中都把亨德尔的《快乐的铁匠》变奏曲和莫扎特的A大调主题变奏曲(K.331钢琴奏鸣曲第一乐章)认为是装饰变奏曲的典型。这两首变奏曲毫无疑问地多少应用了装饰变奏手法对主题进行加工。但就在亨德尔的作品中，由于装饰加工的手法不同，特别是速度和表情的改变，不能不说早已引起性格上的变化；而莫扎特作品的最后一变奏曲目(第VI)早已为地地道道的性格(或体裁)变奏曲目了。这样，不利于对装饰变奏手法和性格(或体裁)变奏手法的研究，对变奏套曲整体组织法的理解也不利。我们还可以提出，即使是认为在莫扎特作品的第IV变奏曲目中应用了装饰变奏手法，但就在这同一变奏曲目中应用了两种不同的装饰变奏手法(参看曲目的再现二部曲式的对比中段)，对比相当鲜明。过于笼统的分析与结论只能造成混乱。这种对比在贝多芬作品34号F大调变奏套曲的性格变奏手法的应用中表现得尤为鲜明突出。

因此，我们可以把具体的变奏手法进行更为概括的分类，作为变奏的大原则手法，而在它们下面包括任何多种多样的具体变奏手法的下属分类。整体变奏曲则是按照作曲家的创作意图自由选择任何一种或多种变奏手法的结合所组成，从而可以形成某种单一手法变奏套曲，多种变奏手法结合的变奏套曲，或某种变奏手法占优势的主导手法变奏套曲等。

例如，可以把整个变奏曲家族分成两大类：固定基础变奏曲和变体主题变奏曲。它们使用不同的变奏原则手法。

(一)固定基础变奏手法。这是指某种客体始终在变奏中保持其原始形态，而改变的是它的伴随因素。其下可分：

（1）固定动机变奏法。变奏中不变的客体是一短小的动机，它在整个的变奏过程中进行循环性紧凑反复。这样与不断变更的伴随因素（和声、织体以及附加的对比旋律等）结合起来可以形成一首整体作品，也可是大型曲式结构中的一部分。在形成独立作品时可以称之为固定动机变奏曲。固定动机始终出现在低声部时，即构成通常人们称之为固定低音变奏曲（Basso Ostinato），这是最常见到的现象。固定动机可以出现在中声部，也可以作为调剂出现在高声部。

（2）固定主题——旋律变奏手法。变奏中不变的客体是一完整的主题——旋律，在通篇变奏曲都使用这一手法时即构成固定主题——旋律变奏曲。如果在变奏中同时也采取某种体裁特征的话，如采取帕萨卡里亚舞曲体裁特征时，即将构成帕萨卡里亚舞曲变奏曲。但现在几乎所有的这类变奏曲都没有这种体裁特征，只保留了这一体裁的名称和固定主题——旋律只出现在低声部的做法，因此实际上就是低声部固定主题——旋律变奏曲。固定主题——旋律也可以始终出现在高声部。如果最高声部是一首有歌词的歌曲，即构成所谓声乐变奏曲。在使用这种手法构成个别变奏曲目时，也可以用在中声部，与使用其他变奏手法的曲目同时组合在一个变奏套曲中。

（3）固定和声变奏法。变奏中不变的客体是一完整有吸引力的和声序进，和声序进中个别的和弦可以在变奏中以功能上相同或相近的和弦代替而不影响整体和声布局。变动的因素可以是旋律（即和声的上声部）织体、节奏节拍、以及低音进行（改动不能太大、太多，因为会直接对和声序进产生影响）等。这就是通常所说的沙空变奏曲（CHACONNE）手法，它可以在变奏套曲中通篇使用，构成沙空变奏套曲，也可以与使用其他变奏手法的曲目同

时组合在一个变奏套曲中。

（4）固定序列变奏法。从变奏的角度来看，十二音体系的作品都可称得上是序列变奏曲。

（二）变体主题变奏法。这里变奏手法是在变奏客体——变奏曲主题——的全部结构面上展开的，其中每次都必不可少地要对主题——旋律本身进行变奏，并且与其他因素要有几方面的变奏结合；主题结构的其他因素有：节奏节拍、调式调性、织体、和声和曲式结构等。这样就给变奏手法提供了无穷无尽的可能性。可以有下列一些主要变奏手法范畴的规纳：

（1）旋律装饰与简化变奏法。这可以用等时值律动装饰或用花腔华彩式装饰将旋律的运动稠密化起来，也可以把旋律线的运动进行简化。

（2）音型模式变奏法。音乐织体采用某种音型模式不断反复，旋律线就断断续续地镶嵌在其中。

（3）在使用任何变奏手法进行变奏时，原始的曲式结构根据发展需要可以进行扩充、补充、附加引子、小结束部，甚至改变曲式结构的类型。

（4）展开性变奏法。某一变奏曲目为主题中某一（些）动机的自由展开。

（5）在使用某种变奏手法时，结合着调式调性的改变，或成为手法的主导方面。

（6）速度、表情，音色或音区都可以结合着改变，或成为手法的主导方面。

变体主题变奏套曲很少或不可能只停留在单一手法范畴中进行变奏，更多的时候必须按照变奏套曲的整体构思，将使用不同手法的变奏曲目进行组合，其中可以包括固定基础变奏曲目在

内，成为一种有发展变化有鲜明对比与统一的完整套曲。

因此我们看到，变奏套曲的组成是受两方面的结构条件制约的：一方面为使用不同变奏手法的各种变奏曲目的有机组合；另一方面是变奏套曲的整体曲式结构类型的体现。这两方面“天衣无缝”的结合应该成为每一变奏套曲不可缺少的结构素质。

变奏曲式与其他一些曲式结构类型一样，也有其历史发展的轨迹可寻。作为进一步的探讨与研究，可以将不同历史中的变奏套曲加以比较。例如，古老的帕萨卡里亚变奏曲和沙空变奏曲和现代的这两种变奏曲之不同；早期的装饰变奏与后期近代的更为自由的变奏套曲加以比较。但无论如何都应该从具体的变奏手法和组合方法入手，才能得出明确的概念。然而在上述概括的变奏手法原则上它们都是相同的。正如我们前面所谈的曲式结构的各种原则对各个时代的各种风格的作品都是共同的。

从复杂的音乐创作中把具有高度概括意义的原则与其具体的原则体现区别开来，应该成为建立教学体系的基础，对我国民族音乐的创作，特别是对传统的音乐研究也应如此。尽管传统中有许多专业术语，许多生动形象的“行话”，但从原则上来看应该是相同的，否则中外古今就不会相互理解。正因为能从原则上来归纳、理解和接受，具体的音乐特点才得以暴露，才有利于比较，在发展音乐上才能相互补充和吸收。对致力于采用西方传统乐器或中西乐器混合的手段进行创作时，在专业的曲式学或作品分析的教学中，把民族音乐特有的各种创作手法结合起来，不仅是必要的也是可能的。

既然曲式学或作品分析是使学者了解音乐作品的全面创作生动灵活而又复杂的过程——“从始到末”——那么就不应该以“拦腰折断”的方式只涉及“末”而裁截掉“始”；既然音乐作品的成长

与一切有生命的事物一样，都是从极为重要的原始核心孕育而出，那么就不能不从最为胚胎性的问题研究起，从而把“始”与末”联系统一起来。这里不仅涉及内容问题而且还有一个程序和安排问题。

音乐创作是从运用音乐基本表现手段而开始的，这些手段首先为最原始、最为核心乐思的成型而服务。因此，对音乐基本表现手段的研究与分析应该成为我们理论探讨的出发点。但这不应该是一般基本乐理的阐述方法，更不是简单的音乐欣赏介绍。有关它们的意义、作用、表现特性，它们之间复杂的相互关系，独立又依赖的特殊手段，以及风格因素等重大的理论与实践问题，应成为作品分析讲授开始部分的中心议题。

各种基本表情手段独立存在的形式与可能性是很少的，它们相互间的结合与作用，通常就已形成完整乐思的陈述形式。在旋律——主题的级别上，音乐基本表现手段除了和声与织体外，全都能将其独特性和相互结合的特点完整体现出来。因此，为了了解它们活生生的存在与表现能力，音乐的基本表现手段应该，也可能结合着旋律的研究和分析来进行。这里不大可能形成独立的“旋律学”研究，因为有关旋律学的其他重大课题难以包容进来。但有关音乐在时间中运动的逻辑问题却完全应该在这一部分的研究中涉及，因为它牵连到在主题——旋律运用音乐基本表现手段成型中的目的性、平衡性与艺术性的问题，并且在后面的所有课题中都与之密切关联在一起，其中最为重要的是与完整的乐曲有关的曲式功能的形成、发展和表现的问题。

无论作曲家运用各种基本表现手段首创的乐思是动机片断或完整主体，本身都有可能理解为内部已经包含了某种性质和规模的发展，并且还有待于此后在音乐的各级别上的更大规模的发

展，形成一首完整乐曲。因此，可以认为音乐的发展是绝对的、无停顿的，然而还必须从相对的观念上研究音乐发展的基本手法。这里最初的动机片断或主题将成为原始陈述，而其后的一切发展都溯源于它。

在专门时间里分门别类地专门研究各种音乐发展的基本手法是可能的，也是可取的。这可能提供条件对各种发展手法进行细致的比较，区别它们的性质、作用和艺术效果，同时还能加深理解它们之间所存在的质量互变的转换关系。在音乐发展的基本手法中应该包括多声陈述和写法方面的手法以及有关整体构思方面的手法。这可以构成教学的第二部分。

我们已经指明，发展音乐不仅需要方法，需要整体的逻辑运动，而且需要体现在一定的结构外形中。我们可以与文学中极为丰富的语言的形成相类比，称之为音乐语言的陈述结构。本文的前面已经较详细地谈论了这一课题的性质和内容。这可以构成教学的第三部分，成为向更完整的音乐形式——曲式结构——的过渡。

从音乐的基本表现手段，经过音乐发展的基本手法和音乐语言陈述结构，直到最后第四阶段——音乐作品的曲式结构——的这一教学的内容和程序，可以反映出创作的实际与技术全貌。在实际的创作中，这四个方面可以按如此步骤进行，也可以几方面结合起来同时进行。但无论如何它们都具有各自独立的专门解决创作某一方面问题的理论体系和方法，彼此不能缺少或替代。

20世纪的音乐发展开辟了另一音乐艺术创作活动的新领域——无调性音乐领域。成熟而彻底的无调性音乐创作从根本上屏弃了依据有调性而建立起来的创作体系，遵循着它们各自独有的创作体系。20世纪各无调性学派之间除了在背叛有调性音乐创

作体系上共同外，并没有其他共同遵守的创作原则。这使我们在讲授它们时应该独立于有调性音乐体系之外，另外进行。虽然在称得上是音乐艺术的范畴内，在基本音乐发展的原则上多少保留相互关联的一些方面。在曲式学或作品分析的教学中，可以分为两个先后阶段进行：有调性的传统音乐体系讲授和20世纪音乐各学派的专门讲授，也可以另行设置专门课程讲授20世纪总的音乐各个方面。更加细致的方法是对各学派独立讲授。比如，对十二音体系创作技巧或兴德米特的和声体系创作法等。

我们提出把它们较严格地区分开来的目的依然是为了专门的研究可提供清晰认识与比较，同时对许多中介的情况，能以了解在多大程度上接受了来自两方面的影响和融合的程度，具有我们在研究曲式结构类型时提出边缘性的那种概念。

对作品进行技术领域方面的分析是深入作曲家创作心灵中的必然途径，揭示音乐创作的深层技艺的重要手段。尽管作曲家所建立起来的艺术宫殿很可能是极其壮丽和复杂，但它必定建筑在由小到大，由局部到整体，由简单的“部件”到整体的“组装”，由“元件”的独立功能到组合中相互间牵制与配合的整体内外结构原则之上。我们的教学应该反映出这种有机的整体性体系，指导学者一步一步地进入这个宫殿，揭示出其全部辉煌而又动人的艺术奥秘。

曲式教学之我见

——结构力问题专论

李吉提

音乐学院的作品分析课应以讲曲式为主（或直称为"曲式课"）而曲式教学研究的重点应是结构力问题。不同音乐的张力、内聚力、平衡力何在？它们主要通过一些什么因素而得以实现？以及它们之间的关系如何？这些问题正是本文论述的主旨。

从总体来讲，左右音乐作品结构力的因素，我认为主要来自四个方面：一是音乐作品的调式、调性及和声功能框架（调布局也可以理解为放宽了的、更宏观范围内的和声功能框架）；二是音乐作品的主题及旋律音调编排；三是音乐的结构时值比例关系（包括音乐结构的时值比例长度关系以及速度、节奏、节拍、织体的编排）；四是音色（实际还包括了音区、力度、演奏法等）、音响的布局与编排。

在通常情况下，这四方面的对比越大，矛盾就越尖锐，打破平衡也越多，乐曲结构的张力就可能越大；反之，统一的因素越多，其内聚力就可能越强。这四方面的内部安排越合乎逻辑，同时四方面之间的逻辑关系配合越一致，乐曲的整体结构脉络就越清晰，结构力也就越统一；反之，若有意地将这四方面的结构关系错落开来设计，也可能造成整体结构层次上的艺术错落。这四

方面越能照顾到前后的统一、呼应，则乐曲整体平衡力也就可能越强。

但是，在四种主要影响音乐结构力的因素中，哪一种更重要或最起主导作用呢？我的体会是，在不同类型的音乐作品中，四者的作用力是不大一样的。

我们面临的音乐作品，大体可以划为三大范畴：一是以德、奥古典音乐为基础的西方传统音乐范畴(实际也包括了相当多的受德、奥音乐文化传统影响的非德、奥作家或非古典时期作曲家的作品)，这是传统曲式学研究的主要对象，也是近代申克分析学派得以形成的主要音乐文化背景。二是非德、奥系统的音乐文化范畴(包括民族乐派及浪漫派中那些与民间音乐结构，文学戏剧结构思维有关的大量音乐作品)。三是调性、旋律淡化或消失后的现代音乐文化范畴，这些作品很难准确地归为一类，因其多为在对“传统”背叛下的多元化发展产物。这些作品的结构依据何在？也是曲式课面临的新问题。

以下，我分别论述决定音乐结构力的四种因素，并结合谈及它们在不同音乐作品范围中，所起的不同结构作用。

一、音乐作品的调式、调性及和声功能框架，是西方传统音乐中对音乐结构起支配地位的第一要素(但不是唯一要素)

在传统曲式课中，分析的绝大部分曲目，是以德、奥古典音乐为基础的西方传统音乐，就分析的曲例来看，我们与国外音乐学院是大体一致的。但是，学习对象却不同：我们的学生是从小听惯了单声部音乐，并且格外注重旋律的中国人。由于西方传统音

乐作品用以控制音乐结构的主导因素是和声功能框架和整体调布局，而中国学生却习惯于从旋律入手来判断音乐结构这一根本矛盾，使我们的学生在进行曲式分析时，往往产生许多错误。请看学生的一些“常见病”：

例Ⅰ：海顿104交响乐(D大调)第一乐章。有不少学生看不出它是奏鸣曲式，其“理由”是“我只听到了一个主题旋律”而“没有副部主题”。他们不重视调式调性及和声功能布局对于结构的作用。他们不明白多声音乐从主调迁移到了副调，就已经打破了乐曲结构的平衡，同一主题旋律，在奏鸣曲式的呈示部中处于主调位置时，代表主部主题，但它一旦进入副调(属调或平行大调)就变成副部主题。在这里，主、副部主题的“矛盾”主要就体现在调对比上，正是调对比、调倾斜(“呈示部”从主调开始，发展到副调在结构比例上占优势)，给乐曲的发展带来了张力。

例Ⅱ：门德尔松小提琴协奏曲(e小调)第一乐章。学生分析时往往把“连接部”错看成“副部”，而又把“副部”错当成了“结束部”。“理由”是连接部的旋律悦耳、生动、表现力强，“更像副部”，而副部主题旋律却因其温文尔雅“不大醒目”，所以“它应该算结束主题”。他们又一次忽视了和声功能的结构作用。他们没有注意到：被他们错看成“副部”的部位根本没有自己的调中心，它的任务只在于将乐曲从主部的主调中走出来，边发展边将乐曲向后传递，引向副部调去。它只是“承前启后”的“纽带”，因而只能是连接部。乐曲的副部主题虽不及连接部活跃，但它出现在副部的调性位置上，所以它的副部地位明确。

例Ⅲ：柴科夫斯基的第一钢琴协奏曲第一乐章及第六交响乐第三乐章。学生常把前者的序奏部分看成是“主部”，而又常把后者的主部看成是“引子”。为什么呢？学生说协奏曲开始的音乐

“主题”鲜明、气势宏大、分量重，所以它“应该是主部主题”；而之所以又错把第六交响乐第三乐章的主部主题看成是“引子”也只因其“旋律模糊，飘浮不定，更像引子”而已。他们忽视了前者基本不在主调，而后者则正式在主调呈示这一最重要的基本事实。

类似错误，层出不穷，归其原因，都属于没有认真看和声框架及调的宏观布局，不明确和声及调的宏观布局在这类音乐结构中，是起最重要地位的因素。我们必须使学生懂得，旋律往往不足以代表曲式结构的功能性质，同一旋律用在不同部位时，其结构内容及功能作用可能已产生本质变化。正如我们总不能因为先见过一顶帽子是由红线织成，此后就凡是见了红线编织物，不管它是戴在头上，穿在身上，还是套在脚上而都称其为帽子那样。此外，还必须再三提醒我们的中国学生，光彩夺目的旋律，分量重的旋律或迷人的旋律，也并不一定都是音乐作品的结构主体。正如我们不能因为孔雀的尾羽长而美丽就认它为鸟的“主体部分”一样。

对于传统有调性的多声音乐来说，科学的分析必须首先着力于对其深层结构的剖析，即要首先搞清乐曲的结构框架、特点。事实上，首先牵动并控制多声部音乐结构的伸与缩、动与静、突破与平衡（即：张力、内聚力、平衡力）者，无一不与乐曲的和声框架、调功能布局有关（这种现象，在贝多芬及勃拉姆斯等人的作品中表现尤为突出）。无怪乎各国的曲式教科书都要或多或少地提到：分句时要看和声停顿，划段时要看和声终止，分析结构功能时要注意其和声功能、趋向；更无怪乎申克分析法主张通过简化、还原，找出音乐的深层和声框架。

事实证明，和声框架及调布局对于西方传统音乐结构的重要

性，正如同钢筋水泥支架对于土木建筑的重要性那样。打不好曲式深层结构分析的基本功，即便他再会欣赏“外装修”，对曲式结构这门课来讲，还是没有把握要领。

基于这种认识，曲式教学也总是从宏观的、深层结构入手进行讲解。如：奏鸣曲式，应把它看成是一种放宽了的和声功能进行：

呈示部	展开部	再现部
主部　副部：	（一个大的过程→）	主部　副部：
T——D——	S——（D准备）	T——T——
↳→上五度	（经下属范围发展）	通过下五度回主调
（打破平衡形成矛盾）	↳———→	（恢复了平衡，解决了矛盾）

上图示所表现的乐曲张力来自和声、调布局的功能进行，而内聚力则来自进行的合乎逻辑、一气呵成并最后又统一到主调的主和弦。当然，因为乐曲是从主调开始而又回到主调，全曲也就实现了整体的平衡。调的整体布局是“T（经上、下方五度）→T”，其平衡力就是“T→T”。

本文强调上述教法不仅仅针对学生偏重看旋律而忽视和声这一弱点，还在于我们过去较多地承袭了苏联的教学法，即受“音调分析”① 影响很大。音调分析强调从旋律入手，对“讲内容”十分有效（因为，音调总是与情感的流露有关），但问题在于揭示音乐的“内容”并不能代替对作品形式结构框架的分析。

二、音乐主题旋律编排对音乐结构力的支配作用

主题、旋律与和声功能、调布局可能是同步或错落的结构关

---

① 苏联阿萨非耶夫的“音调分析”给过我们很多重要启示，但从今天的学术研究深度看就显不够了。

系，也可能是由主题、旋律编排取代和声功能、调布局在作品中的主导结构地位。

1、音乐主题、旋律与和声功能、调布局的同步或错落结构关系

在大多数情况下，特别是在大多数有调性的古典多声部音乐中（以德、奥为中心的西方传统音乐结构），主题旋律的结构编排，与和声功能、调布局是相互配合和统一的。或者可以认为，在创作的过程中，旋律与和声（即作品的深层结构）本来就是作为一个整体考虑的，这点应完全不同于那种“先写主题旋律，而后再配和声伴奏”式的思维（如贝多芬的钢琴奏鸣曲“热情”Op.57第一乐章，开始的主题旋律是由深层结构的主和弦直接分解而成）。在这种情况下，主题旋律的进行，完全与深层结构同步，二者在结构上也是一致的。不仅如此，由于表层主题旋律编排的鲜明性，还能帮助深层结构做出更明确的曲式显示。

以回旋曲式为例，其深层结构的特点是：乐曲不断地从主调走出（形成张力），又不断地回到主调（这种返回又形成内聚力和平衡力），其调布局是“主—副—主—副I—主”（几次通往副调的调性或调式又各不相同），其主题旋律在表层的同步进行为“主题—插部I—主题—插部II—主题”（几次插部的旋律各不相同），二者的同步结合进一步勾勒清了回旋曲式的结构全貌（整体是五部回旋曲）。

表层旋律：	A	B	A	C	A
深层调布局：	主	副	主	副I	主
曲式阶段划分：	第I部	第II部	第III部	第IV部	第V部

这样的分析可以使人一目了然地把握住回旋曲的基本特征：即曲式结构上的多部性，主题的丰富性（插部多次走出主调到达不同的调，并由不同的旋律装扮）和本质上的惰性（主要主题A在乐曲

中的主导地位，决定了这种曲式最终还只是波动在一个相对的稳定的调平面上)，无怪乎传统音乐套曲的末乐章经常要用到它了。

在浪漫派作曲家的作品中大量存在音乐主题、旋律与和声功能、调布局的结构错落。如肖邦前奏曲第一首的和声已在第21小节完成乐段圆满终止，但旋律还在继续流动(这与高潮进入晚有关)，直至第29小节才稳定在主音上。这种和声进行与旋律进行不同步终止的做法，大大增强了乐曲的可听性和丰富了其韵味，使这一小品热情而更具浪漫主义气质。

又如西贝柳斯的小圆舞曲(Op.40，No.1)是一首通过复乐段形式结构的乐曲，在其两个乐段的划分上，和声起讫与旋律的起讫也有错落：

旋律划分：	第一段16小节 a 句，b 句； 8小节＋8小节	第二段18小节 a^1 句，c 句 10小节＋8小节
和声布局：	第一段 20 小节 8小节＋12小节 D————；	第二段 14 小节 6小节＋8小节 t————。

就是说，正当和声所暗示的第一乐段还处在开放终止的状态时，旋律结构已提前四小节叠入了第二乐段。这种旋律段落划分与和声段落划分出现相互错落四小节的写法，使乐曲听来更具即兴性、随意性和连贯性。

再如格里格的《摇篮曲》(Op.38，No.1)从调布局来看，它有三段：

调呈示	调展开——→	调再现
16小节＋16小节；	18小节；20小节；	16小节

从旋律编排来看却是另一种三段：

A 旋律呈示	B 旋律对比	A^1旋律(再现)	A^2(再现)
16小节＋16小节	18小节	20小节	16小节

主题旋律与和声功能、调布局的矛盾出现在A^1部分，在这里，出现了结构的复合功能，即：和声→继续向前展开形成张力，而旋律却回头←开始与前边的A部形成某种呼应。上曲的陈述，经历了A^1的复功能处理，再到A^2的完全再现，比呆板地再现A要多一点变化和张力，又比省略A^1，只再现A^2要多一点内聚力和平衡力。

在大型曲式中，还有不少类似和声调布局与主题旋律结构趋向错落或矛盾的例子(特别是奏鸣曲式的再现部或副部再现时，常采用主题先再现，调随后再现的做法)，如贝多芬的钢琴奏鸣曲第五(Op.10，No.1)、第十首(Op.13)及李斯特的交响诗《前奏曲》等。

对于上边这些乐曲，仅用申克的"深层结构分析"就不够了，它不足以说明事物的复杂性及音乐结构的多重作用力。

2、由音乐的主题、旋律为主导的结构关系

这种不以和声功能与调布局作为结构主导依据的音乐主要来自三方面。

一是非多声结构的民间音乐。如中国、印度以及欧、美各国都存在的民间单声音乐，它们虽然也有调式转换等问题，并可能影响曲式，但就总体来讲，它们是主要通过旋律的不同编织来实现其结构目的的。

二是不少专业作曲家(如民族乐派)为了尽可能多地保留"民间结构"特点，也并不严格按照德、奥专业古典音乐写作的格式进行创作。对这样一些作品的结构分析，我们就要更多地观察那些取材于民间(或民间风格)的主题旋律结构的句法、段落特征，而不能只是机械地看和声功能进行及调布局了。例如穆索尔斯基的《图画展览会》第二曲《古堡》，它从头至尾是低音主持续节奏；

句子广泛采用了在旋律的主长音上停顿(甚至不强调调式呼应)；段与段之间又广泛采用了旋律的“合尾”式终止。这些都大大不同于传统曲式学的分句、段原则。在这里，和声功能对结构的控制作用被淡化了，而旋律的编织，对于乐曲结构所起的作用被大大加强。它们有一点“先有旋律结构框架，后配伴奏”的味道。类似的情况在一些风俗性、舞曲性的作品(如李斯特的《匈牙利狂想曲》等)中更普遍见到。所以，分析这类作品，不咎其民间音调本意，而只看“深层结构”往往也会出问题。

三是由文学戏剧情节为主支架创作的音乐作品。用文学、戏剧情节作为主线结构乐曲的做法，我国自古就有(详见本人拙作《琵琶套曲“海青拿天鹅”结构特点》，载中央音乐学院学报1987年第4期；及《论“一波三折”的音乐结构》，载中央音乐学院学报1989年第2期)。西方自浪漫派以来，这类作品也越来越多了。它们不完全从音乐形式逻辑本身去结构乐曲，而要从情节、情绪出发，形成音乐的戏剧结构、情绪结构与曲式结构的错落。不少乐曲的所谓动力再现，即是这种结构错落的结果。以柴科夫斯基第六交响曲第一乐章为例，这一奏鸣曲式由于主调伴着主部主题因素在245小节出现，标志其已进入再现部。但是，此处在戏剧性感情的宣泄上，却正处于发展的总高潮一直延续到304小节(即副部再现前)，这说明了内容、情绪的戏剧性结构思维，对音乐的形式结构，是起作用的。

肖斯塔科维奇的第十一交响曲，是一部命名为《1905年》的反映俄国近代革命内容的交响音乐作品。如果我们用传统曲式分析法对其观察，马上就会提出为什么四个乐章的调布局会大体是在一个调平面上，只有最后一个乐章是从 b 进入而后到 g 调的问题(显然，调布局在四个乐章间已不构成交响乐的主导结构力)。如

果让我们以情节为主线进行分析，这个问题便立刻得到解决。

	第一乐章	第二乐章	第三乐章	第四乐章
调布局：	G调(有大小调式交替)	g 调	g 调	b→g调
标　题：	"冬宫广场"	"一月九日"	"永垂不朽"	"警号"
情节结构：	事件序幕；	事件主体；	事件结果；	历史的总结
	⌊————事件的全过程————⌋			

前边的三个乐章是以第二乐章情节为中心的、一气呵成的音乐总体(有单乐章倾向)，因此它们大体统一在一个调平面上；第四乐章相当于一个总结、大尾奏，大概为了与历史事件本身划开距离(是事件之后的反思)，它从b小调开始，而后再回g小调。那么，乐曲主要是如何组织和推动的呢？我们注意到，交响乐一幕幕的"情节"是通过标题及历史歌曲在起作用，它使曲式在一定程度上要依附于情节。

此外斯美塔那的交响诗组曲《我的祖国》，里姆斯基-科萨科夫的组曲《舍赫拉查德》等，都是以标题、情节、画面结构乐曲的范例。在这类乐曲中，标题、情节或画面又总是通过不同的主题、旋律来体现，因此在分析时千万不可小看了主题、旋律对于乐曲的结构力作用。

三、音乐的时值比例与曲式结构力的关系

音乐是一种时间的艺术，音乐总是要伴着时间流逝的过程来陈述自己。因此，音乐陈述的速度、律动、逻辑，以及音乐的时值比例关系，乃是划分音乐曲式结构关系的最原始依据。

所谓主题、旋律对于音乐结构的重要性，其内涵也已经包含了它们所依附的不同节奏对于音乐结构的重要性；所谓分析乐曲结构首先要看其和声框架及调布局，从本质来讲，也是因为和声

的基本功能框架是参照节奏布局的——在通常情况下，音乐的重点节奏部位，总会有重点和声来支撑，音乐的节奏律动、句、逗也是与和声的呼吸、脉搏、功能进行相一致的。所以，和声的进行，在相当大的程度上，正是一种被强化了的节奏律动，我们看和声功能布局，实质也是在看节奏布局。那么，再单独立题谈节奏与乐曲结构的关系，还有什么意义呢？关键在于时值比例。因为，曲式分句、分段、分层的原则，在很大程度上，也是一种按比例结构、组织乐曲的原则。

在通常情况下，等时值或相似时值比例结构的句法或段落的统一感(内聚力)及平衡感较强，但张力较小；反之，句法或段落在时值比例上越悬殊，内部结构长短越不齐，则曲式结构的张力就越大。

与诗歌结构关系密切的不少歌谣体乐曲，因其遵从诗的格律句法呼应，常取4小节为一句的曲式结构形态，并结合成“4＋4”的乐段形式。这种乐段内句法时值比例等长；舞曲，进行曲等经常体现集体行动节奏的音乐，为了步调统一、规范，也常用“4＋4”或“8＋8”的等时值比例句法关系。这类结构规整、统一，但展开性差。

不少交响乐作品，由于强调乐思作自始至终的展开，要求曲式结构的张力。所以，我们常见用小段落的慢板的引子，反衬长大的快板奏鸣曲式的主体部分，音乐结构时值比例十分悬殊。除此之外，我们在呈示部中看到的主部主题结构，也已完全不同于歌谣体，它有时只有一句，有时句法长短比例不齐，其第二句往往伴着句法内部的一再扩充而展开；我们进而发现主、副部主题的时值比例也往往失调——这都给乐曲的向前发展带来了巨大的张力——乐曲必须“冲过”这些不平衡，其中还可能包括戏剧性的

矛盾冲突，最后才能求得整体平衡。

在歌剧的咏叹调中，在浪漫曲中，也常见一些句法时值比例不等、长短不齐的结构，这种结构，往往与感情宣泄的需要有关，也是充满了动力性展开的。

古老的曲式学课本总是教人以4小节为一个基本单位来划分句，这显然是从古老的诗歌及歌谣体句法或朴素的民间集体舞蹈的音乐结构为依据的。但由于在实践的发展中，音乐的结构时值比例关系已呈多种形态，今天再简单地以4小节为一个基本单位来划分句子，已不科学。但我认为，把它当做一把衡量古典传统音乐的尺子，借此来比较，并得知哪些句法伸长了？哪些部分紧缩了？还是很有用的。分析的更重要之点，还在于明了这些音乐时值平衡的打破，会给曲式的结构带来一些什么样的张力。

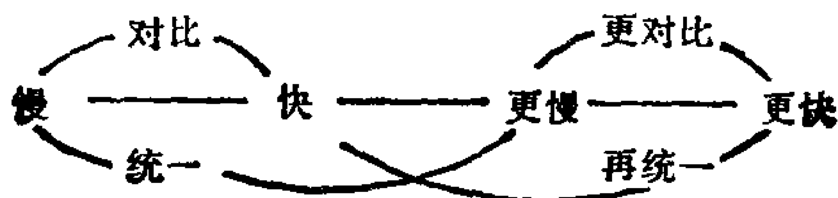
乐曲的统一（内聚力、平衡力）可以通过等时值比例或相似时值比例的呼应、再现来实现，也可以通过特定的节奏时值片段贯穿实现。如乐曲宏观的“快—慢—快”布局，前、后的快速律动部分，即可形成内聚力和平衡力；乐曲每一部分内部句法的长短时值比例越一致，织体、律动越统一，其结构的内聚力及平衡力越强；乐曲中越多呈现出特定节奏时值的贯穿（如特定动机或特定音型的贯穿），乐曲的内聚力和统一感也更强等。

此外，由于一定的音乐时值往往载负着相应的音乐内容。因此，一定的音乐时值代表着一定的量，这样，有时量变也可能引起质变。由于不同的音乐时值比例中的张力、内聚力和平衡力各不相同，使曲式的类型、性质，也各自相异。现以再现单二部曲式与单三部曲式的比较为例。

	再现单二部曲式		单三部曲式		
	A	B	A	B	A
旋律材料：	a句，a句	b句，a^1句	a句，a句	b句，b^1	a句，a^1句
小节数：	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4
和声及调布局：	主→主。	副→主。	主→主。	副→。	主→主。

以上二者的表层同样由a、b两种旋律材料编织、对比、再现，深层同样包含了和声或调布局的呈示、对比与再现过程，但由于结构的时值比例不同，前者称"再现单二部曲式"，后者称"单三部曲式"，二者的张力不同，容量也不同。单三部曲式比再现单二部曲式在对比部分陈述的时间更长，内容更丰富（和声、调及对b材料的发挥更充分），因而所产生的曲式张力更大；其再现部有两句，也较再现单二部曲式陈述得更从容、再现得更肯定，并且达到了乐曲前后的真正一致与平衡。换一句话说，再现单二部曲式由于对比小（半对比），曲式的张力就小，容量也小；又因为张力不大，只半再现即可找回乐曲的整体统一、平衡，所以再现一句即可。这就是音乐时值比例所赋予曲式的秉性。

那么，时值比例与主题、旋律编排，以及和声调布局这三者在音乐结构中又是什么关系呢？在一般情况下，三者在起、迄及变换上都是同步和统一的，三者共同对音乐的结构起控制、推动作用。但有时也不完全如此。如"A、B、C"式的单三部曲式，在第三部分中，由于主题不再现，其三部之间的平衡力就主要体现在合理的结构时值比例关系再现，以及第三部分的调再现和速度或节奏律动、织体再现等方面；又如巴赫等人的古组曲，不仅主题旋律是并列陈述到底（不再现），调布局也不起大的作用，其各



乐曲间的结构力就主要通过宏观的节奏布局框架，来实现其整体结构的张力、内聚力及平衡力；再如我国不少传统音乐，不仅大都不用和声、调布局及多声写法，也很少采用主题旋律再现手法，其乐曲的整体结构主要就靠节奏速度的对比、变换及合理布局，即宏观布局中的“散—慢—中—快—散”。在合理加快音乐整体节奏律动（按时值比例加大结构张力）的过程中，最终又照顾到了整体的平衡（即首、尾散板的呼应关系）。

四、音色在现代音乐中的独特结构力

随着人们对现代音乐的接触，就会遇到大量泛调性或无调性作品，有些作品旋律被淡化（如：只见速度、织体、音块等音乐材料）；有时，甚至连节奏也放弃了一定的秩序，变成了“无理性节奏”，这类的音乐曲式又是主要靠什么力量结构起来的呢？这是我们在有限的教学课时中必须涉及的问题。虽然，我们不可能作全面的、从容的回答（特别是有关十二音音乐及全序列音乐之类的作品结构问题，由于与传统调性音乐思维关系较远，并且已自成系统，我主张在本科高年级设专题另行讲授），但结合传统教学，给学生以必要的提高与开导也是很有效的。

我认为，音色问题（实际包括音高、演奏法等）在现代音乐中所起的结构力作用是尤其不应忽视的。首先，我们遇到了用音色写旋律的现象，如：卡特的《木管四重奏练习曲》No.7，整个乐章只用了g^1一种音高位置，音程不发生变化，音的流动是通过不同乐器、不同演奏法的先后演奏，通过它们所产生的不同力度和音色变化来实现的，这些或明或暗，瞬息万变的音色流，即形成了所谓“音色旋律”；不少采用点描技术的作曲家在写旋律时，也

不再注重传统线条的魅力而要求突出色彩的闪烁。在斯特拉文斯基为钢琴与乐队而写的作品《运动》中，用音色来布局乐曲的宏观结构，五个乐章各开发了不同器乐音色，其第四乐章的三段划分，也是通过配器及力度来区分的。汉克·贝汀斯的电子音乐《演化》第四乐章"间奏曲"所表现出的音色结构力就更为突出：其第一部分是由"正弦波"构成的柔和、纯净音色，相对来讲，这种音色是比较静的，更具"呈示功能"(我们可以按照曲式划分的通常习惯称之为A部)；中间改用了打击乐音色，音量大而稠密，这种音色的陈述，较之A部的紧张度，要高许多，形成了张力，这是曲式的对比展开部，我将它称之为B部；第三部分是对第一部分基本音色的加工再现，可以称之为A^1，即再现部，它使乐曲趋向统一与平衡。这些思维方式，虽然与传统音乐的三部曲式一脉相承，虽然这种乐曲也讲三个结构力，但这类乐曲结构力的主要因素已变成了音色，这是一种20世纪以来较多采用的曲式结构因素。也就是说，当调性调式、旋律线不存在，甚至节拍律动也失去传统秩序时，音乐通过音色(或织体音响色块)的布局，按照一定的结构时值长度，分阶段、按比例，做出多种不同的曲式安排，它们或者与统传曲式相似，或者虽比传统自由，但仍然富于一定逻辑。20世纪的不少作曲家让音色参与了结构(如彭德雷茨基的《对广岛死难者的悼歌》基本曲式是三部性结构，但因其音色时值的交替"$ABA^1B^1A^2$"式的布局，使乐曲的结构又具有某种回旋性)，在有些作品中甚至充当了"主角"(特别是电子音乐)，承担起结构音乐的主要任务。

(原载《中央音乐学院学报》1989年第3期)

关于奏鸣曲式形成问题的初步探讨

许勇三

前　　言

奏鸣曲式是乐曲结构的一种。这种曲式常常被应用在交响乐、奏鸣曲的第一乐章中。概括地说，这种曲式结构的主要原则有三：

1. 结构是三部性质的，即呈示部、发展部、再现部。

2. 它是以两个对比主题的对置为原则的。

3. 两个对比主题是通过展开部对主题的发展，而在再现部中在同一调性基础上得到了新的统一。

利用奏鸣曲式来表现各种不同的思想感情的可能性是异常广阔的。许多具有重要意义和深刻内容的乐曲都是通过这种形式来表达的。为了对这个曲式取得进一步的认识，对它的产生和形成的问题作一番探讨是非常必要的。

我们知道，任何一种曲式产生的原因总是多方面的。它的形成和发展是许多客观方面（音乐和非音乐的）条件的成熟，和无数作家的辛勤劳动与探索的结果。但是，奏鸣曲式的形成问题之所以那样复杂，除了上述的原因之外，更重要的是：它的形成的时期正处在西欧音乐风格的转变时期，许多方面的问题都交织在一起，因此就显得更复杂了。以巴赫和亨德尔为代表的前古典时期的

音乐，在18世纪初期达到了这一乐派发展的顶峰。但是另一种以主调写法为主的新风格的乐曲，却远在这以前就已经开始显露了，奏鸣曲式是和这新兴的主调风格的乐曲相联系的。这一次音乐风格的转变所牵涉的面是比较广的，除了和声音响方面的变化之外，更重要的是音乐织体写法和曲式概念方面的变化。简单地说，这种新风格的音乐是以主调音乐写法为主的。曲调占绝对重要的地位，和声也变得非常简单，它是以大小调的自然音阶作为它的和声基础，低音往往是主音或属音的持续。内部的和声往往是用分解和弦的方式来表达的。

此外，奏鸣曲式的形成与发展是和资产阶级启蒙运动日益壮大和发展有着紧密的联系，可以说它是这种进步思潮在音乐领域中的一种反映。启蒙运动通常是指17、18世纪欧洲资产阶级民主的文化运动，即反对封建传统的意识和精神，建立自己的哲学、文学、政治、道德等思想体系的运动。这个运动起源于英国，后扩展到德、法，再遍及全欧。它的基本精神是：1、反对宗教偏见；2、轻视传统观念；3、发展自由精神。

当时人们对严肃的复调风格的音乐感到过于沉重。他们（特别是一些新兴的中产阶层）要求一种更明朗、更轻快的音乐；要求一种更直接地反映生活与愿望的音乐。所以我们说奏鸣曲式的形成是有它的深远的社会原因的。但是，为了使问题集中，本文只限于奏鸣曲式形成的音乐技术方面的问题，至于其他有关的问题，在此就不加以探讨了。

一、奏鸣曲式结构的形成过程

奏鸣曲式结构是从古二部曲式逐渐发展起来的，这种说法有着充分的材料作为依据。我们首先在一些较早的羽管琴《组曲》中

的一些舞曲乐章中看到了一些最简单的古二部曲式。例如我们在一个17世纪早期的法国作曲家尼古拉·安托万(Nicolas—Antoine le Bégue) 的钢琴曲《布雷》舞曲(见例1)中就可以看到一首非常简单的二部结构的乐曲。

例 1

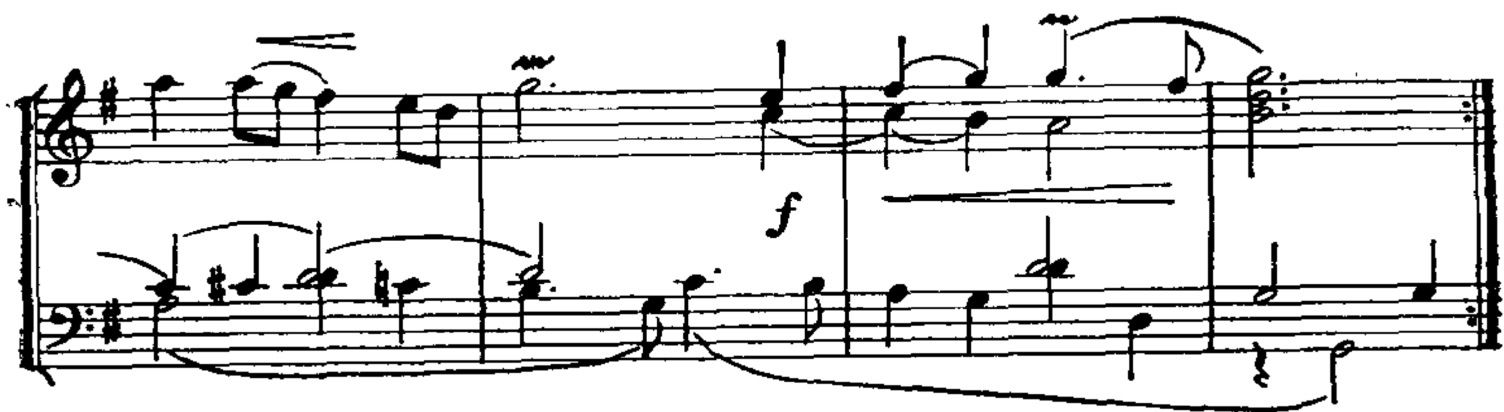
Lebhaft

p

f

tr

p



全曲只有16小节长，但是它的和声布局却很好地预示了以后奏鸣曲式的和声布局。第一部的主、属调关系，预示了未来呈示部的主、属的调关系。第二部的从属而向下属方面的转调和最后的再次返回到主，预示了未来的斯卡拉蒂式的古奏鸣曲式的第二部分的调关系——调性不稳定的展开部和最后的再现。无疑这一类乐曲的来源是来自民间的。又如德国作曲家帕赫贝尔(Johann Pachelbel 1653—1706)组曲中的《库朗》舞曲(见例2)，便是一个规模较大的、两个部分长度相等的小调性古二部曲式的例子，此曲在织体写法上要比前例进步得多了。在某些地方还出现了声部之间的模仿。

例 2





(t)

t.
t.

t.
t



这种结构类型的作品在巴赫和其他作家的作品中是不少的。例如在巴赫第六首《法国组曲》的《阿拉曼德》便又是一个典型的例子，不过这里的调性是大调，并且乐曲在结构上比上一例要复杂一些。乐曲的进一步复杂化表现在：

1.转调关系方面，第一部分E、B:‖:B、A、D、#c、E:‖

2.第二部分较第一部分扩充了，并且每部的末了在最后终止式出现之后，又有几小节的补充。这就很好地预示了结束部的结构组织。

D.斯卡拉蒂(Scarlatti, Domenico 1685—1757)对奏鸣曲式的发展起了重要的作用。他一生写了六百首以上的羽管琴单乐章的小曲。现在通常被称做“奏鸣曲”。但是，我们必须了解这种“奏鸣曲”和18世纪后期的古典奏鸣曲是很不一样的。在他大量的单乐章奏鸣曲中，基本的曲式仍然是二部结构。但在创作手法上却比以前的作家大大跨进了一步，它预示了未来奏鸣曲式的创作手法。在总的二部结构的范围内，它的种类又是各式各样的。有许多奏鸣曲和他同代人巴赫的创意曲或组曲中的某些乐章是没有什么区别的。但是有许多奏鸣曲的第一和第二部的末尾部分，给人一种结束部的感觉。这两个结束部音乐素材是一样的，不过一个是在属调上，一个是在主调上而已。此外，在第二部开始处有一类似展开部性质的结构，这些手法都预示了以后奏鸣曲式中副部出现的调程序关系和奏鸣曲式的展开部(见例3：斯卡拉蒂d小调奏鸣曲，或德国彼得版三卷集Keller—Weismann编选的第一卷第十六曲)。

这个奏鸣曲的结构图式是这样的：

主题	过渡	结束句	‖:	展开部	结束句	:‖
主调		属		不稳定	主调	

整个曲子是建筑在 d 小调上，第一部分是结束在它的平行大

例 3

Allegro moderato (♩. = 76)

mf

leggiero

p

mf

f

tr



调F大调上。展开部是从F大调开始，然后通过g小调（下属调）d、g而最后又回到了主调上去。在有些斯卡拉蒂的奏鸣曲的第一部分内部素材的分化的程度是很大的。像他的E大调奏鸣曲（第二卷第二十曲），这个乐曲的结构图式是：

主部　过渡　副部　结束部 ∶‖∶ 展开部　副部　结束部 ∶‖

音乐理论家把这种曲式结构称做古奏鸣曲式。在调性布局方面第一部仍然是一般的主属关系，但在展开部涉及了下列诸调：

E・♯C（平行小调）、♯f（下属二级调）、b（小属调）

我们可以从K.P.E.巴赫的钢琴奏鸣曲中找到与正规奏鸣曲式非常接近的例子。像他的那首f小调奏鸣曲第一乐章（见例4），便是一个非常突出的例子。但是总的说来，K.P.E.巴赫对这种新曲式的掌握还未达到尽善尽美的地步，在这首乐曲中，连接部是不存在的。同时，在K.P.E.巴赫的概念中，乐章的基本结构仍旧是二部性的，这一点我们可以从这首乐曲的反复记号的使用上看出。这首乐曲展开部的调性布局又进一步地复杂化了。乐曲的调中心是f小调（呈示部是f与c的主、属关系）。在

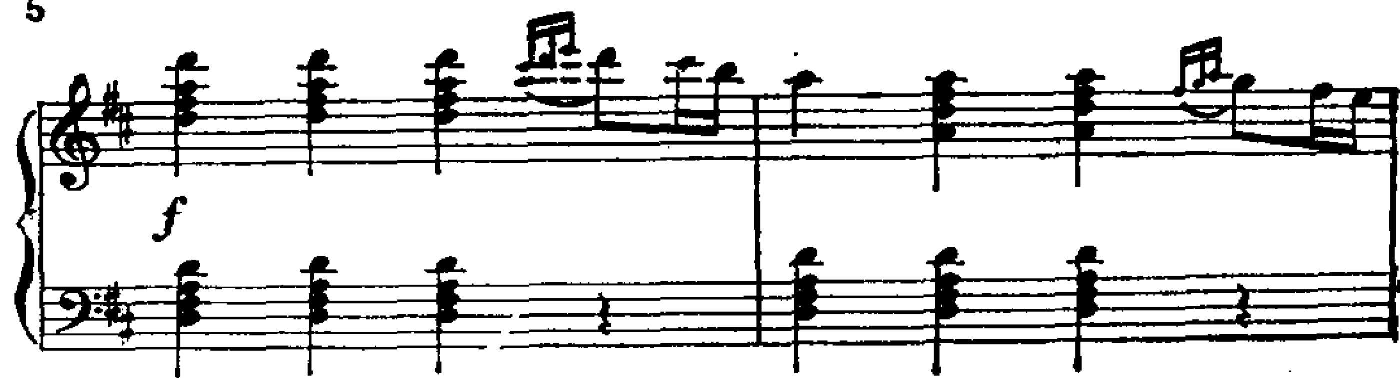
展开部中的调性布局是♭A(平行大调)、♭b(小下属调)、♭a(平行调的同主音小调)。♭F＝E，这是一个非常远的调。根据以上的情况，我们可以说：奏鸣曲式在K.P.E.巴赫的钢琴奏鸣曲中已经略具规模了。

例 4



J.C.巴赫（巴赫的小儿子）对奏鸣曲式的发展也起了一定的作用。在他钢琴奏鸣曲的某些乐章中，我们也可以看到比较完备的奏鸣曲式结构的例子。尽管他的作品与当代的大师们比较起来有一定的距离。但是，从整个音乐历史发展来看，他还是起了一定作用的。他的音乐非常通俗易懂，而且很富有歌唱性，他对莫扎特的影响是很深远的。J.C.巴赫非常重视奏鸣曲式呈示部中主部与副部的过渡作用，并且赋于了这个连接段落以一定的独立的意义，对奏鸣曲式的历史发展来说，这是一个很重要的步骤（见例5，或德国彼得版J.C.Bach奏鸣曲两卷集第一卷第三曲）。

例 5



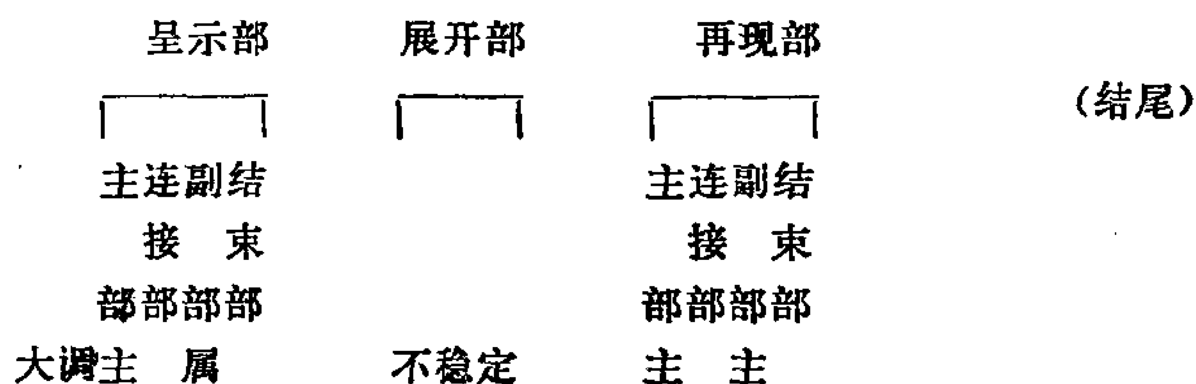


海顿从K·P·E. 巴赫方面继承了奏鸣曲的写作传统，在他那漫长的一生中，他对奏鸣曲式的运用是有着一个长期发展的过程的。例如他的早期作品E大调奏鸣曲(约作于1767年)的第一乐章(见彼得版由Martienssen编选的第二册第十八首)，在结构上仍然是属于二部的范畴，并且和斯卡拉蒂的某些奏鸣曲的区别不是很大。在这个乐章中，实际上还没有出现真的副部。应该说前半部的结构是：主题、连接部和结束部，不过与斯卡拉蒂的奏鸣曲不同的一点是：在类似展开段落之后的再现是第一部的全部在主调上再现，而不是像斯卡拉蒂那样只是再现第一部的后半部。海顿在同年所写的D大调奏鸣曲(第二册第十五首)第一乐章的总的结构情况和以上的E大调那首很相似。应该把这一类的作品看成是古曲奏鸣曲范畴中的一种。

莫扎特主要是从J.C.巴赫方面继承了奏鸣曲式的写作传统，在他的早期钢琴奏鸣曲的某些乐章中就显示了他对比较严格的奏鸣曲式结构原则的熟练掌握与运用。但是，由于在这些奏鸣曲中的展开部与再现部还是标记着反复记号，这就是说在作者概念

中，三部结构的原则还未能确立起来。同时，有些展开部还比较简单，内容和规模都不大。例如莫扎特的G大调奏鸣曲(K283)。这首奏鸣曲的展开部的调性布局特别简单，它仅仅包括从属（结束部的调）向下五度调（主调）的转变而已。因此，我们还不能把这一类型的奏鸣曲式看成是曲式最后成熟的范例。

最后让我们再来看一个海顿钢琴奏鸣曲的例子。这个D大调的奏鸣曲(彼得版第一卷第七首)大致写于1779—1780年，距离他的E大调的奏鸣曲有十三年之久。现在的结构情况已经大大地改观了。它不再是两部结构而是三部性质的乐曲了。那种旧的反复习惯(展开部和再现部一起反复)已经不存在了，并且这三个部分的比例是：40小节(呈示部)、20小节(展开部)、43小节(再现部)。呈示部中每个部分的功能和特点都是非常清楚的。展开部非常有效地运用了主题动机的分裂发展手法。在调性上还涉及到了平行小调和下属的调性等等。我们可以说，这是一首成熟的奏鸣曲式的例子。整个曲子的结构可以用下列图示表明之：



最后，我们有必要在这里补充说明一点：奏鸣曲式的发展是一个异常复杂的问题。它所涉及到的音乐作品的面是非常广的。事实上，许多作曲家是在不同的领域中（键盘乐、室内乐、管弦乐……）分头进行探索和尝试的。并且这几个方面的关系和相互影响的情况也是很复杂的。但是为了尽可能地使问题简化起见，我在此只从键盘音乐领域中选择了以上几段乐例来说明。显然，

这样做是把一个非常复杂的问题说得太简单了，但是我们主要的任务不是在这里讲它详细的发展史，而是希望通过几个比较浅显的例子，使大家对奏鸣曲式怎样从古二部曲式逐渐演变过来的大致情况有一个比较概括的印象。

二、与奏鸣曲式形成的其他有关方面的问题

在前一部分中，我们从钢琴文献中选择了一些乐例，对奏鸣曲式结构的形成过程作了一个比较简略而概括的介绍。但是，我们知道，奏鸣曲式的形成是由于多方面的原因和条件的成熟而促成的。因此，我们决不能把奏鸣曲式的形成，单单地看成是曲式结构上的一种创新与发展。现在，让我们就以下几个与奏鸣曲式有密切关系的方面来分别加以探讨。

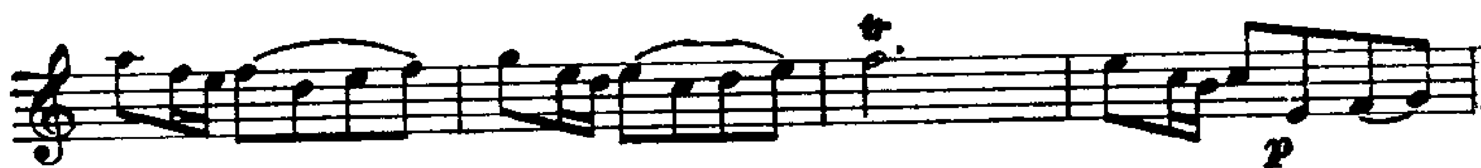
1，旋律法的问题

由于奏鸣曲式本身的条件的需要，不是任何一个旋律都可以拿来作为奏鸣曲式的主题的。拿巴赫与亨德尔的前古典时期的典型旋法与18世纪后期奏鸣曲式呈示部中主题旋法相比的话，两者之间是有着根本性的差别的。一首前古典时期的音乐作品，一般总是以一种情绪贯彻到底的。因此，在巴赫与亨德尔的作品中，我们常常会遇到一种节奏变化较少，较似“无穷动”的曲调。例如巴赫的第六首勃兰登堡协奏曲的第一乐章的主题就是这样的。就是在一些节奏变化较多的快速旋律和抒情性强的缓慢的旋律中，它们也是以气息悠长、宽广的歌唱性为特征的。像亨德尔的第六首协奏曲第四乐章和巴赫某些管风琴前奏曲的曲调就是属于这一类的。当代的赋格主题的特点是很突出的。但是，我们知道，当作家在创作赋格主题时，首先要考虑到它的复调处理，但这不是它的最重要的方面。概括地说，现在所需要的是一种由一系列短小

乐节构成的、调性明确的、节奏鲜明的曲调。为了使这种新兴的主调风格的音乐获得进一步的发展，作曲家们首先必须设法解决旋律写法方面的问题。这种新兴的主调风格的乐曲的旋律是比较轻松悦耳的。它是从适应复调写法的需要出发的。它的调性与和声的感觉是非常清楚的。它是由一些短小的乐节构成的，并且常常充满了节奏的活力。例如18世纪初期意大利作曲家佩尔戈莱西(Pergolesi 1710——1736)的三重奏奏鸣曲的主题的旋法就是新型奏鸣曲主题的最早的范例(见例6)，K·P·E·巴赫的f小调奏鸣曲的主题(见例4)，是一个很早的、比较典型的奏鸣曲式主题的例子。这个主题与贝多芬的第一钢琴奏鸣曲的主题很相近。海顿对奏鸣曲式的主题旋律的写法是有着一个不间断的发展过程的。例如他在1771年所写的弦乐四重奏的第一乐章主题是这样的(见例7)。在这里占主要地位的是一些音阶式的进行，和一般的音程跳跃。但是在1782年所出版的作品第三十三号之二的四重奏主题就大不相同了(见例8)。在这个旋律中，主要是一些相互之间具有一定对比性的旋律动机。这不是一般的旋律进行，而是更具有个性化的奏鸣曲主题了。在这期间，在他的交响乐主题中又出现了另外一类型的旋律结构。在这些旋律里出现了一些更富有特征的旋律音程和节奏变化(见例9)。

例 6





例 7



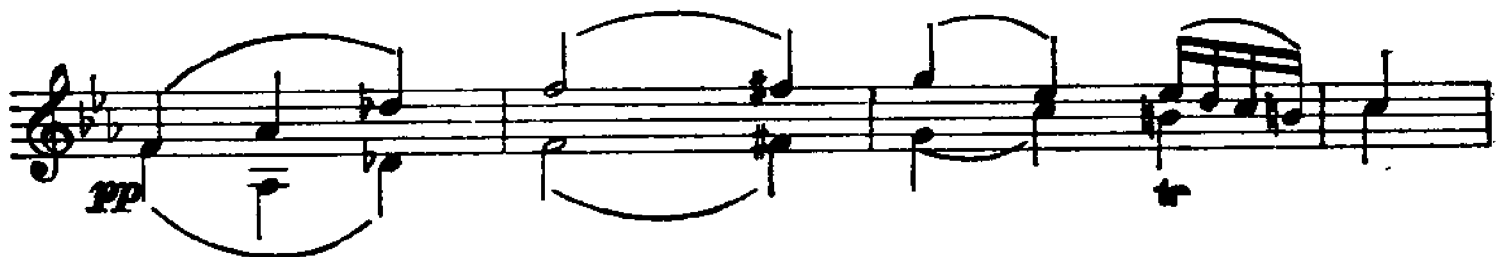
例 8

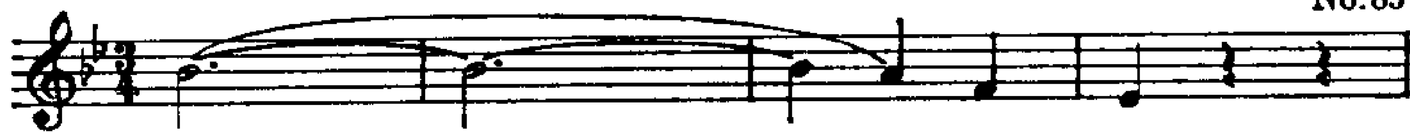




例 9









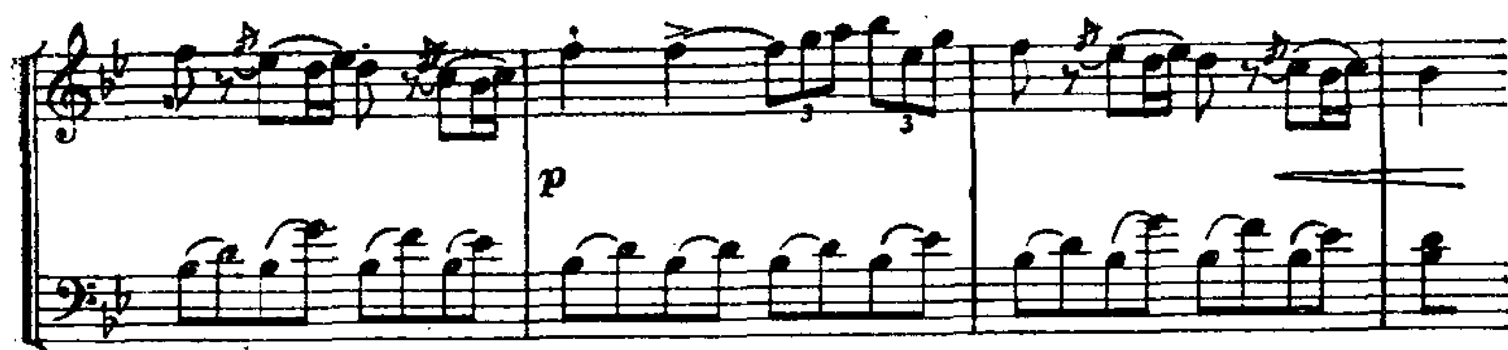


现在让我们来谈一谈莫扎特的奏鸣曲中主题抒情性的问题。当我们来谈这个问题之前，必须先谈一谈J·C·巴赫在音乐风格上所给于他的影响。J·C·巴赫的一生主要是在意大利和英国度过的。意大利作曲家们的趋于外在的娴雅风格和他本民族所给以他的那种直率和严肃性相结合后，所产生的那种新的特殊风格对于莫扎特来说是非常接近的。

在莫扎特早期的钢琴奏鸣曲中，存在着J·C·巴赫音乐的影响，我们拿这两位作曲家的两首♭B大调的奏鸣曲的开始数小节来作一番比较是很有趣的。二者有很多地方是很相似的，但是前者(见例10)的旋律线目的性是不明确的。最后还是回到了原来所开始的那音为止。但是在莫扎特的手中(见K333)这个旋律线的面目就大大地改观了。旋律线的一起一伏都是密切地连锁着和相互制约着的。旋律表现了一种弹性的平衡，真实奋发、愉快的情绪。通过这个例子也足以说明莫扎特的旋律创作才能和他是何等善于在一切器乐体裁中广泛地运用如歌性的原则的，这也就成了他的奏鸣曲式乐章一个重要的特征了。奏鸣曲式中抒情性的主题在莫扎特后期交响乐的慢板乐章中，达到了一个高峰，关于这一点，本文后一部分还要谈到，这里就先从略了。

例 10





2，关于主题的发展手法的问题

斯卡拉蒂奏鸣曲的展开部的写作手法是异常丰富的，是值得当做一个单独研究的课题来探讨的。这里，在本文中只举一两个例子来略作说明。例如在前面已经分析过的d小调奏鸣曲的展开部，就是以主题的开始动机在F大调上起，然后加以进一步的引伸，并运用模进的手法分别在g·A·d各调上出现。又如他的第一集第八首中，分别将前部中的因素加以重新结合，而构成一种新的更加丰富的段落。但是，另外有一种手法与后来奏鸣曲中的发展手法是非常接近的。例如他的C大调奏鸣曲（见第二卷第三首）的第二部（见例11）就和后来奏鸣曲结构的动机发展手法非常相似。

例 11





不过在展开部中大量地系统地运用主题动机分裂的手法，还要到维也纳古典乐派作家的作品中去找。例如莫扎特在1777年所写的C大调奏鸣曲(K309)第一乐章的展开部，就是一个很熟练而有效地运用主题动机分裂手法的例子。海顿的作品第三十三号弦乐四重奏1782年出版了。根据作者自己的话，这一套弦乐四重奏是完全“按照一种新的方式”写的。其中四重奏的第二号第一乐章的主题已经在前面讨论过了。但是，海顿所谓的“全新的写法”除了表现在主题的旋法之外，还突出地表现在主题在展开部的处理方式和方法上。海顿非常有效地把主题动机分裂手法和模仿复调手法结合在一起(见例12，选自弦乐四重奏Op. 33，№. 2 第一乐章)，为以后的展开部在写法方面开辟了一个广阔的天地。

例 12



3. 奏鸣曲式的织体写法问题

一般都认为是意大利作曲家阿尔贝蒂（Alberti, Domenicoc 1710——1740）首先在键盘乐器上为主调写法提出了一个切实可行的办法。他的第六首奏鸣曲是这样开始的（见例13）。这种旋律伴奏写法，用现在的眼光和标准来衡量的话，的确是很幼稚和简单的。但是，它却含有很大的生命力和广阔的发展前程。可以说，钢琴音乐文献中的分解和弦手法，都是从这样一种创新的写法中逐渐发展起来的。到18世纪50年代，这种新的写法在欧洲音乐界逐渐巩固下来，为奏鸣曲式结构在古钢琴领域中的发展铺平了道路。

例 13



为了使主调写法在管弦乐的领域中得以实现和发展，还需要等待以下两个方面的成熟条件。

（1）必须逐渐摆脱对通奏低音（Bass continuo）的依赖关系。

（2）乐队乐器的种类和数量必须进一步地增加与扩大。

现在让我们把这两方面的情况分别加以介绍。

通奏低音或数字低音是西欧从16世纪开始在管风琴或古钢琴

上对复调乐曲的一种伴奏方法。作曲家所创作的整部乐曲的最低的声部归纳成一条连续不断的低音旋律。然后用数字表示出在这低音旋律上面的和声进行，然后演奏者就是按照这低音和数字的指示，即兴地来伴奏这首乐曲。逐渐地通奏低音和它上面的和弦进行便成了乐曲织体中的一个必然的组成部分了。但是往往这种即兴式的声部进行的质量不高。为了进一步提高这种新的主调写法的作品质量，必须设法摆脱这种通奏低音的写作习惯和影响才行。

管弦乐队在18世纪40年代以前的编制是很小的。例14是德国作曲家蒙恩(Monn, Georg Matthias)在1740年所写的一部交响乐末乐章的一个片段(圆号部分休止)。在比较有限的乐器组合下的音乐织体,不得不依靠古钢琴来进一步丰富他的织体与和声音响。但是，到了同世纪50、60年代，管弦乐队把编制逐渐扩大了，在这二十年的时光,一对双簧管和圆号正式加入到乐队的编制中来。在节日期间的演奏还要把小号和定音鼓也加进来。由于增加了大量的木管和铜管乐器，此后乐曲的和声任务就完全可以由管乐器来承担了，弦乐器就可以用来演奏各种音型化的内声部。通奏低音和古钢琴伴奏的作用也就随着乐队编制的扩大，而逐渐地削弱，以至最后消逝。

K·P·E·巴赫的E大调交响乐中的几个片段,就是一个很好的例证(见例15)。在这里，管乐器与弦乐器的作用还是分得很清楚的。管乐组的和声音响效果还是很饱满的。弦乐组的音型化的写法也开始成型了。对于18世纪50年代左右的时代来说，这种织体写法是相当先进的。在这段音乐中，仍旧有古钢琴的伴奏。尽管这种旧的习惯势力不是一下就能够摆脱了的。但是，一种新的进步的管弦乐织体就这样逐渐地在形成和壮大起来了。

例 14

Allegro

长笛 I II

(*f*)

大管

第一小提琴

(*f*)

第二小提琴

(*f*)

低音提琴

例 15

Corni im♭E

flauto

oboe

Vl. I. II

Va

celli
Fg
Cb.

现在让我们来谈一谈海顿弦乐四重奏中的织体写法的演变问题。在他早期的弦乐四重奏中的织体写法，基本上是以第一、第二小提琴演奏主旋律为主。这些旋律素材多半是以基本和弦为基础的简单进行和分解和弦式的旋律华彩(见例16 Op. 2, No. 1)。在他的作品十七号的四重奏中，小提琴的演奏技巧变得更加华丽了。在他的作品二十号第二的开始处，我们第一次看到了大提琴担任陈述主题的任务(见例17)。在他的作品三十三号四重奏中，我们看到了一种四个声部完全独立的四重奏写法(见例12)，说明海顿在他的弦乐四重奏的织体写法上的演变情况是很有意义的。实际上这个过程也正是新兴的主调音乐，如何从一种简单的旋律与伴奏的写法，逐步发展成一种富有复调因素的、新的主调风格的缩影。

例 16

Allegro



例 17



4. 力度概念的转变

伴随着主调写法的最后一个重要问题是对“力度”应用的态度问题。这对奏鸣曲式的发展来说也是非常重要的。在1750年以前，力度在室内乐和管弦乐领域中的应用都是以合唱曲中的回声效果原则为依据的。在这种原则的影响下，对乐曲力度处理上，常常只是在乐句与乐句之间的一种强奏与弱奏的交替而已。这种旧的力度概念，对新兴的主调音乐来说是不相适应的。斯塔米茨(Stamitz Johann Wenzel 1717—1757）首先在这方面做出了突出的贡献。他把先辈作曲家在提琴曲上的逐渐增强和变弱的力度手法应用到管弦乐中来。以斯塔米茨为首的曼海姆(Mannheim)乐队的

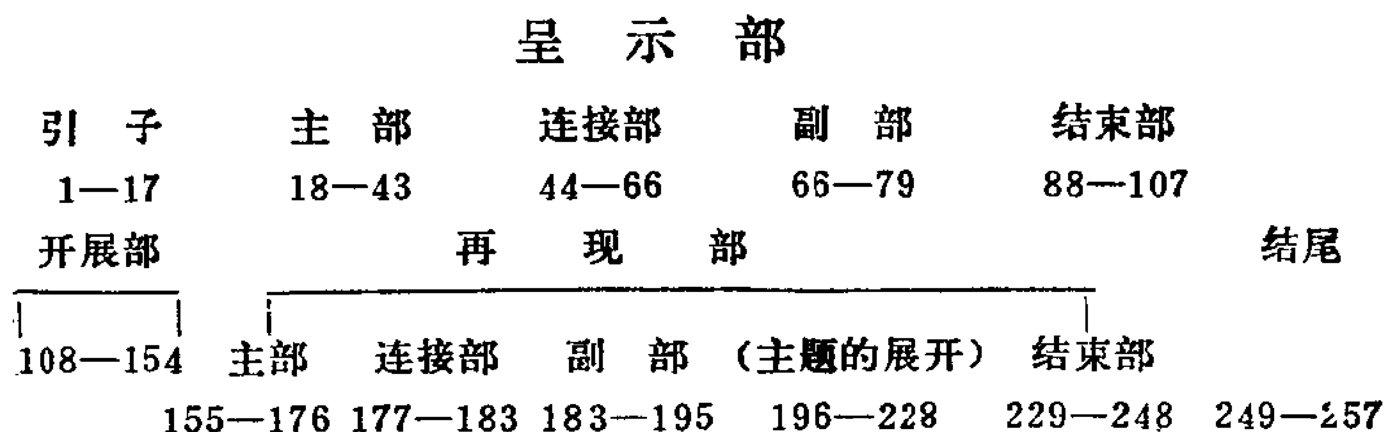
“渐强”、“渐弱”和其他一些特殊演奏方法，曾轰动了当时的西欧乐坛。这种新的力度手法，使奏鸣曲式在体现各种戏剧性的音乐内容方面提供了很有利的条件。

三、海顿与莫扎特在晚期交响乐创作中对奏鸣曲式所持的态度

到了18世纪末，奏鸣曲式就已经成型了。当时一般的作曲家只会牢牢地抓住这个曲式的外形，使自己音乐素材去适应这种曲式结构的要求。但是对于一些杰出的作曲家来说，却不是这样的。现在让我们分别探讨一下海顿与莫扎特在他们晚期交响乐创作中是怎样运用和掌握奏鸣曲式的。

厄斯特哈齐公爵于1790年死去，他的继承人对音乐不感兴趣，并且立即解散了海顿曾经主持了二十九年之久的管弦乐队。海顿便回到了维也纳。过不久他接受了索罗门的约请而去伦敦旅行和创作。著名的十二首《伦敦交响乐》就是在这种情况下产生的。让我们从这些作品中选择几个乐章来看一看海顿在他创作的黄金时代是怎样对待奏鸣曲式问题的。

《惊愕》交响乐第一乐章的结构是这样的：



海顿在再现部的副部与结束部之间又嵌入了一段主题材料的展开段落。这样做的结果就使整个再现部显得更加活泼。有人说

海顿的这种再现部和贝多芬奏鸣曲式的大结尾很相似。这种说法有它一定的道理。我们可以说，海顿在这里把展开型的大结尾和再现部结合在一起了。这种手法是异常新颖而有效果的。

《军队》交响乐的第一乐章的结构布局是不寻常的，呈示部的布局是这样的：

引子	主部（"a"	"b"	起转调作用的走句	"a"在属调出现和补充）
1—23	24—39	40—49	50—74	75—94

副　题	结束部
95—115	116—124

这长达26小节（8 ＋ 8 ＋10）在单一调性上的平静、略带抒情意味而又富有歌唱性的旋律，用来作为奏鸣曲快板的主题，在海顿晚期交响乐乐章中也是不多见的。从调性上来说，应当从75小节起就看成是副部的开始，但是从主题材料上来说，则应当从95小节起才算是副部的开始。另外，主题"b"的旋律素材在再现部再未出现。同时，展开部是以发展副题材料为主的。总的看来，在呈示部中，陈述性的写法占据了首要地位。由此我们不难看出呈示部不寻常的结构安排是由音乐的歌唱性内容要求而决定的。附带地应当提一下关于这部交响乐的名称的由来问题。由于在这部交响乐的第二乐章中采用了三角铁、大鼓、钹以及这乐章中出现了的某些号角声，所以人们这样称呼它。这并不意味着整个交响曲的其他乐章与"军队"有任何联系。

海顿晚期的另一部D大调交响乐，第一乐章的主部与副部主题是一样的。我们决不能把它看成是在曲式结构上"不发展"的现象。例如在他的早期作品三号的四重奏中，就出现了明确的主、副部对比的问题。但到了作品三十三号的四重奏中就出现了主、副部主题类似的情况。海顿为什么要求这样做呢？我觉得可以用以下几个原因来解释。首先，为了更有效地在有限的篇幅中进一

步施展各种发展手法，集中在一个主题上的效果要比采用两个主题更大些。第二，在那缓慢而具有深刻哲理性的引子与那充满乐观、光明灿烂的主部主题之间已经充分体现了所需要的对比。对古典时期的作家来说，在调性上的主属的对比已经很够了。因此不再需要主、副部之间在旋律素材上的对比了。所有这些在曲式上的独特的卓越的处理，都是在古典奏鸣曲式结构原则所允许的范围内进行的。对比、统一与平衡的古典美学原则是一直被遵守着的。海顿不仅不被形式所束缚，而且通过他对形式的高度艺术性的灵活掌握，而取得了形式与内容的进一步的完善与统一。

对奏鸣曲式结构的掌握与运用方面，莫扎特对曲式的要求是更严格的，总的来说，莫扎特是通过他那深刻的音乐内容、卓越而细致的写作技巧，以及对乐曲段落之间的平衡与对称的密切关注，突出体现了他对内容与形式的统一的深刻理解。例如莫扎特在奏鸣曲式再现部中导入副部主题的手法，是非常独特而别致的。我们知道，在呈示部中，主部和副部是建筑在两个对比的调性上的。在这两个对比的段落之间由连接部来完成这个和声和旋律的过渡任务。到了再现部时，主、副部的调性对比已经不存在了。因此在一般的情况下，连接部的调性过渡任务已经成为不必要的了。但莫扎特在许多情况下却不是这样看待的，为了使呈示部与再现部在调性关系上取得完美的平衡，和使再现副部的主题引入时也能像在呈示部中同样地具有一种新鲜的感觉。莫扎特在再现部中，当主部主题陈述完毕时，他把音乐向下属方面转一下，然后再从这里往回转，使副题出现时同样造成一种向上方五度挺进的感觉，在他的♭E大调交响乐(K543)第一乐章中，非常明确地采用了这种手法。在这个乐章的再现部里，对主部最后的6小节里出现了向下属调(♭A)的转调，连接部(229小节)就是这样明确

地从下属♭A大调开始。因此从229小节—267小节(副题的第一小节)的和声任务是从♭A——♭E(向上方五度)的过渡。拿这39小节与呈示部中相应的段落——72小节——110小节比较一下，我们就会发现，这两段除了在调性关系上相差五度之外(在呈示部中是从♭E到♭B，而在再现部中则是从♭A到♭E)，在旋律和和弦进行方面基本上是相同的。

在g小调交响乐的第一乐章中，这种手法就又向前发展了一步。再现部中的主部到副部的过渡中，旋律和和声关系方面都变得更加丰富了。在呈示中转调任务是：g—♭B，而在再现部中则出现了以下的调性变化情况：g—♭E—f—♭E—g，在这个转调序进中，虽然没有明显的下属Ⅳ级(c)小调的出现，但是我们知道，f小调是♭A大调的平行小调，而♭A大调则是g的那波里调，也是属于g小调下属方面的调性。莫扎特在这里采用了比较含蓄的迂回转调手法。莫扎特在奏鸣曲式的再现部采用这种导入副部的特殊手法，来与呈示部中的相应部分取得了一致，因而进一步促进了整个曲式的对称与平衡关系。

奏鸣曲式的应用的范围在莫扎特的作品中是非常广阔的。在莫扎特的六部著名的交响乐(《哈弗纳》、《林兹》、《布拉格》、《♭E》、《g》、《朱庇得》)的二十三个乐章中(《布拉格》交响乐只有三个乐章)，除了用复三部曲式写的五个小步舞乐章，一个不带展开部的奏鸣曲式之外，其他十七个乐章都是用正规的奏鸣曲式写的，其中包括五个慢板乐章，莫扎特在此为我们创造出了一种特殊类型的慢乐章，这些具有深刻内容的、层次曲折、引人入胜的抒情乐章，是深刻理解和创造性地运用奏鸣曲式结构原则的结果，并且在这五个抒情的缓慢乐章中，他的写作技巧还是在不断地发展的。

《哈弗纳》交响乐中的第二乐章是一个比较简单而朴素的例子；但到了《朱庇得》交响乐的第二乐章时，则已发展成了一个规模较大并且有比较深刻的内容的极为精致的抒情乐章。在这首乐曲的主、副部中，莫扎特充分发挥了他的抒情的、歌唱性的旋律陈述手法。在起连接作用的段落中，莫扎特充分发挥了和声和节奏方面的作用，并赋于这段音乐以一种悲剧的性质。然后又是抒情的副部，这就使整个呈示部具有了一种三部的性质。有些音乐理论家指出了这个乐章中主、副部的关系与歌剧二重唱的结构的联系，把主部当做抒情二重唱的第一部分，把连接部当做对比戏剧性的中部，然后又是明朗而安详充满抒情意境的副部，这种说法是有道理的。另外，在这些抒情主题的交响性发展方面，比之快板乐章显得更有意思、更多样化。例如在这首乐曲的主题的三次出现(呈示部、再现部和结尾)都有它各自的独特面貌。

总之，莫扎特通过他那具有深刻内容的歌唱性旋律，具有戏剧性的变化处理，以及他的那种富有色彩变化的和声语言，为我们创造了一种新型的、极富有独创性的奏鸣曲式慢板乐章的范例。

1.奏鸣曲式的展开部的问题

(1)展开部的发展手法与织体写法

我们在本文的前一部分对这个问题已经作了一些阐述，现在我们就海顿与莫扎特的晚期作品中的发展手法再作一些介绍和补充。在他们晚期交响乐的奏鸣曲式的展开部中的写作手法是非常丰富多采的。但是主要的手法仍然是对主题的分裂，将它的个别成分(短句或动机)独立地加以发展，并且这些分裂的结构中的每一环节没有最后的统一，而最后引导到主调的属或其他和弦上，准备主部主题的再现。

从织体写法的角度来看，大致可以分为三类。一类基本上是

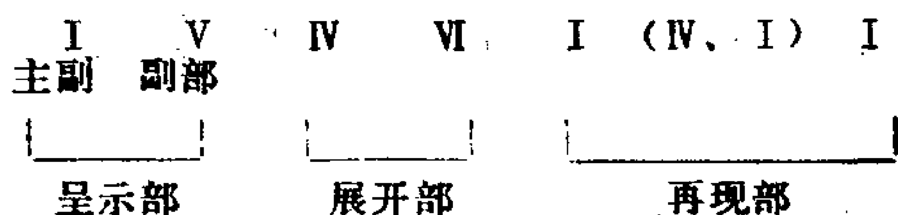
主调写法的。如莫扎特♭E交响乐。一类是以复调写法为主的，如莫扎特《布拉格》交响乐。一类是二者交替出现的。这一类的例子是很多的，仅以海顿《鼓声》交响乐为例。在此，和声与复调的因素在一个新的基础上得到了一种新的平衡。这个乐章的假再现手法也是非常有效果的。海顿的音乐不但是具有乐观主义精神和蓬勃的朝气，而且常常带有一种民间的幽默。这种幽默感常常是通过引进各种意外的主题，突然停顿，以及假再现等手法来实现的。在《鼓声》交响乐的展开部中，我们可以看到一个很有效果的例子。经过6小节在下属方面的充分准备之后，在第7小节处引进了♭E大调的K_4^6与V，第8小节出现了主题……，但是音乐随后又通过一个5小节的转调模进，而进到了♭D……，这不过是一个假的再现。

（2）展开部的调性布局的问题

在海顿与莫扎特的晚期交响乐的奏鸣曲式乐章展开部中，我们可以比较明确地看到它的结构和调性布局的一般规律。概括地说，展开部的结构常常可以分为：a)导入部分，b)展开的中心部分，和c)准备再现的部分。从调性方面来说，除了总的调性不稳定之外，尽量避免用呈示部中所接触过的调，可以说这是他的第二个特点。此外，大多数展开部的下属倾向是一个常见的现象，因为这不仅对曲式整体的调性逻辑显得重要，并且它也增强了展开部本身的紧张性。在展开部中接触到一些少数远关系调和不断地向降系统的转调，而造成一种向“深渊”的流落，也是一种很有效的戏剧性的手法。例如在海顿的《惊愕》交响乐的展开部，我们便可以观察到以下一些情况：在呈示部的末了7小节就包括了一个由属调(D大调)向原调三级“b”的转调过渡。展开部的主要部分是从C大调开始的，这里非常突出地强调了这个下属调，然后音乐转入

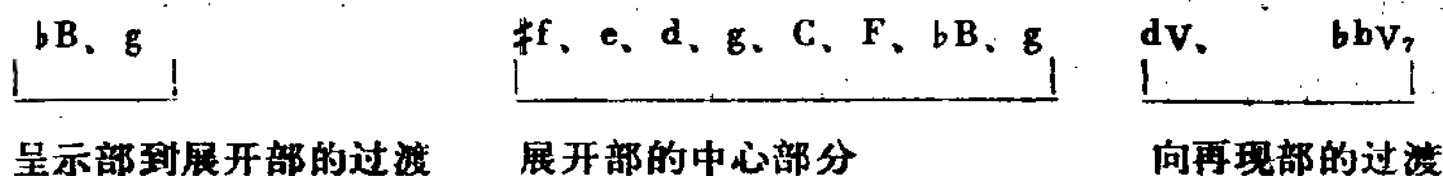
了一个距离原调比较远的f小调。然后出现d、♭B、g、d，而最后进到展开部的第三阶段(从141小节的b小调属和弦开始)。

在莫扎特的展开部中，我们可以看到一些非常多样化的调性布局。例如在他的♭E大调的交响乐第一乐章中，由于主题本身的性质(抒情、歌唱性的主题)，并不要求在展开部中采用很多主题分裂和繁复转调的发展手法。因此在展开部的第一阶段主要运用连接部的动机 ♩♩♩ 把呈示部的结束调性 ♭B 逐渐引到♭A调方面去。展开部的第二阶段，是副部主题在♭A调上的陈述和发展，然后是连接部动机的发展。在这里占重要地位的是c小调。然后是3小节的向再现部♭E大调的最后转调过渡。整个乐章的调性布局是：



这是一个何等丰满的、大规模的终止和声序进啊！

g小调交响乐第一乐章的展开部是值得我们深入学习的。整个展开部的调性布局是这样的。



展开部清楚地划分为三个阶段，第一是导入阶段，第二是正式展开阶段，第三是准备再现的阶段。通过几个意外的和声进行转到一个非常远的调性上去——♯f小调(与原g小调的主音相距半音；是一个关系非常远的调)，然后又经过了两个主音相距一个整音间隔的小调性而来到了d小调，然后连续四次向上四度方面转调(这是古典时期展开部的典型转调方向)，而来到了♭B和它的平行小调(g小调)，也就是本作品的基本调性。长音的出现和旋律音型的进一步分裂，使我们体会到音乐已到达展开部的第三阶

段——准备向再现部过渡，到了160小节处，正式出现了原调的属和弦。就在160——166的6小节中间，我们又一次看到了莫扎特的一些异常精彩的写作手法。在属长音的背景上方，长笛与黑管交错演奏的结果，出现了一系列的异常丰富而美妙的和声音响。正当木管乐器组在演奏重属到属的和声进行时，主题就提前在小提琴部分出现了，这种重叠的手法，运用得那样巧妙而自然，它所造成的效果是非常惊人的！

2.奏鸣曲式的引子与结尾的问题

在奏鸣曲式乐章中出现具有独立意义的引子是比较早的。但是，起初作家们对引子的作用和意义还理解得不够深刻，在莫扎特《林兹》与《布拉格》交响乐中出现了具有深刻内容的缓慢的引子。莫扎特《布拉格》交响乐的引子是莫扎特交响乐中规模最大、内容最深刻的引子之一。在这长达36小节的慢速度的引子中用演奏时间来计算的话，大约占全乐章的三分之一。在前15小节中，主要是通过一系列的离调手法把原调的各级和弦分别加以强调，因而布下了一个宏伟的场面。继15小节的D大调K_4^6和V_7而出现的却是d小调的主题，这就造成一种鲜明的和声上的色彩对比，并为呈示部的D大调主题的出现写下了最有效的伏笔。在引子的后一半出现了一些和声色彩更加浓厚的属七和减七和弦。富于装饰音的短小旋律音型，通过有效的和声配制和力度对比的手法，给呈示部活泼愉快的主题的出现做了最好的准备，在莫扎特的影响之下，海顿晚期交响乐的引子的内容与写作手法也变得更加深刻与丰富了。

具有独立意义的大结尾在海顿、莫扎特的晚期交响乐中也有一些很突出的例子。海顿G大调《军队》交响乐的第一乐章的末尾238—239小节的地方，有一个G大调的V_7和弦到♭Ⅵ级的阻碍进

行，并在♭E大调的主长音上，再次出现了结束部的旋律。这就是这个乐章中的结尾的开始。这个长音延续了8小节之后，♭E音又作为增六和弦的低音，然后音乐再次转回到原调的属和弦上去。这个大结尾长达51小节，它大致相当于呈示部(101小节)的一半。再现部的长度大大地削减了——只有37小节，因此把这段仍然看成是再现部中具有更大独立意义的结束段落也无不可。

但是在《时钟》交响乐的第一乐章的末尾，情况就不同了。通过D大调上的阻碍终止（313——314小节），第一小提琴演奏着一个带有过渡性质的走句，把前段的高度紧张的气氛缓和了下来。此后我们又听到了主题在弦乐，然后在木管组上的两次再现；最后是装饰性的走句和响亮的终止和弦。这是一个十足的大结尾，它的长度整好是呈示部的三分之一。全乐章各段落之间的比例是：

引子	呈示部	展开部	再现部	大结尾
23	99	95	96	33
（慢速度）	快板			

在莫扎特《朱庇得》交响乐第四乐章的末尾出现了一个比这个乐章的展开部还要长1小节的“大结尾”。但是最令人惊讶的是在这段大结尾的后半部，出现了由这个乐章的主题、连接部的动机、副题、结束部的主题等五个主题运用五重对位同时出现的五声部的段落。通过主题的大汇合，把整个乐章带到了一个更高的、更辉煌的境地。对整个乐曲来说，这是多么动人而又有概括力的总结啊！这个大结尾无论在规模上和内容上都称得起是第二个展开部。

四、关于奏鸣曲式形成的几点小结

（1）奏鸣曲式是从西欧早期的古二部曲式发展起来的，在17、

18世纪古钢琴组曲中的一些舞曲乐章中可以看到许多这种古二部曲式的例子。

（2）斯卡拉蒂对古二部曲式做出了许多新的创造性的发展。在他的大量的以古二部曲式为基础的单乐章的“奏鸣曲”中，出现了以下一些具有重大意义的新的写作手法——对比性的主题的并置和各种展开性的写作手法。

（3）在K.P.E. 巴赫的古钢琴奏鸣曲第一乐章中，首次出现了初具规模的奏鸣曲式结构。在某些J.C.巴赫的古钢琴奏鸣套曲的第一乐章中，连接部的写法进一步完善了，它的作用也进一步提高了。这对奏鸣曲式的发展也起了很重要的作用。

（4）我们不应当把奏鸣曲式的形成单单看成是一个结构上的扩充和发展。除了结构上的问题之外，实际上奏鸣曲式的形成与发展还牵涉到了许许多多其他方面的问题。除了历史与社会的原因之外，在音乐的领域中我们首先必须领会奏鸣曲式的形成是与西欧18世纪音乐风格的巨大转变紧紧地联系在一起的。为了适应这种新兴写作风格的需要，人们必须在旋律写法、旋律发展、织体写法、以及力度变化的运用等方面作许多探索与尝试。

（5）海顿继承了K.P.E. 巴赫的奏鸣曲式写作原则，莫扎特则从J.C.巴赫方面接受了这一形式结构，二人都对奏鸣曲式的发展做出了重大贡献。由于海顿与莫扎特在艺术上的相互交流，以及二人在艺术上进一步成熟的缘故，在他们的晚期创作中，对古典奏鸣曲式的运用与掌握都已经达到了炉火纯青与登峰造极的地步。

（6）由于海顿与莫扎特的创作风格和艺术观的不同，因此对奏鸣曲式的掌握与运用也表现出各自的独特风格。总的来说，海顿对奏鸣曲式的掌握比较自由，而莫扎特是比较严格的。但是当

我们仔细观察的话就会发现：在海顿的自由、大胆的结构安排里，却体现了完美的平衡与对称，而莫扎特在严格地遵守奏鸣曲式的结构前提下，却以惊人的手笔充分发挥了创作手法上的自由。他们是从不同的角度，通过不同的手段，同样地体现了内容与形式的高度统一。

应该说海顿与莫扎特是奏鸣曲式的奠基人，并且在这个基础上写出了许多成熟的、具有内容较为深刻的音乐作品。但是我们知道，海顿与莫扎特由于时代的局限，作曲家的世界观和音乐技术条件的限制，他们还未能运用奏鸣曲式来有力地表现那些巨大而深刻的社会意义的题材。众所周知，这个艰巨的历史任务是由贝多芬来完成的。贝多芬对于奏鸣曲式的进一步壮大与发展，起了非常重要的作用。但是，这一个课题已经不属于本文探讨范围了。

总的来说，奏鸣曲式是适应新时代音乐内容所提出的新的要求而生长和发展起来的。显然，奏鸣曲式在组织形式上是有它特定的规格和要求的，但是这个基本格式并不是一种死板、停滞和不变动的框框。离开了生动的音乐形象和丰富的音乐内容，形式是空的。通过对奏鸣曲式的探讨，再一次使我们记起了以下这个基本道理：形式是由内容决定的，在一切优秀的作品中，内容和形式是统一的。

（原载《音乐学习与研究》1988年第3期）

对几个音乐句法概念的再思考

谷成志

引　　言

由于传统音乐句法理论中概念内涵的混乱，如各家对同一结构形态采用不同的称谓，或同一概念规定不同的内涵等，给教学与科研带来很大的不便。以两乐句的对应组合为例：有称其为乐段的，有称其为乐句的，也有称其为乐节的。究竟何种称谓为是？又，50年代，苏联专家勃·阿拉波夫来我国讲学时，在谈到民歌结构时曾说："简单一部结构有极其多样的类型，不要将所有一部结构的类型都称为'乐段'(Период)，因为'乐段'已经是一定的风格的典型的构造，所以最好称这些构造为'结构'(Построение)，同时可以运用周期性和非周期性这些名词。"① 我国音乐理论界有不少同志在分析民歌一部结构时常采用乐段的称谓。显然，在对乐段内涵的规定上，与阿拉波夫是有区别的，应怎样来对待？

"在基本概念不清楚的地方，即使是最高明的专家，也难于建立一套有效的理论用来说明自己的发现。"② 鉴于此，对音乐书刊

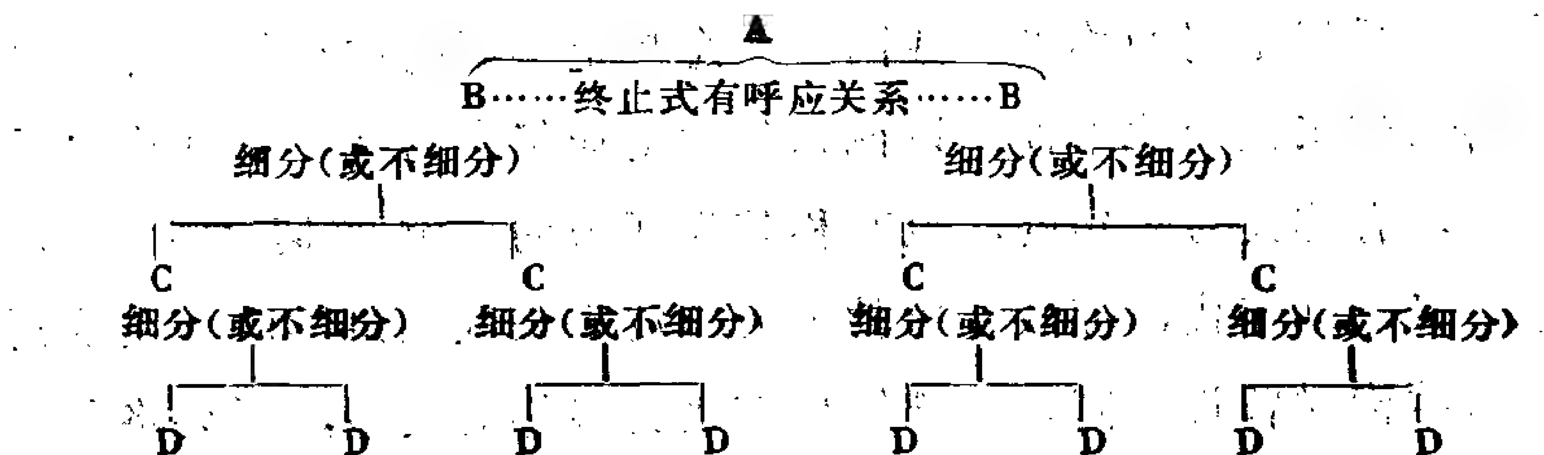
① 勃·阿拉波夫：《音乐作品分析》，人民音乐出版社，1982，第10页。

② 苏珊·郎格：《情感与形式》，中国社会科学出版社，1986，第11—12页。

中有关句法理论部分进行比较研究、归纳整理，对一些概念内涵作较明确的界定，改变和克服这种混乱状态，无疑对科研和教学是非常必要的。下面，就传统音乐句法理论中常见的几个概念：复乐段、乐段、乐句、乐节、动机、乐逗、乐汇、乐素等的内涵所存在的问题和如何进一步的确定，谈谈个人意见。

一、传统句法理论中概念运用及内涵规定中存在的问题

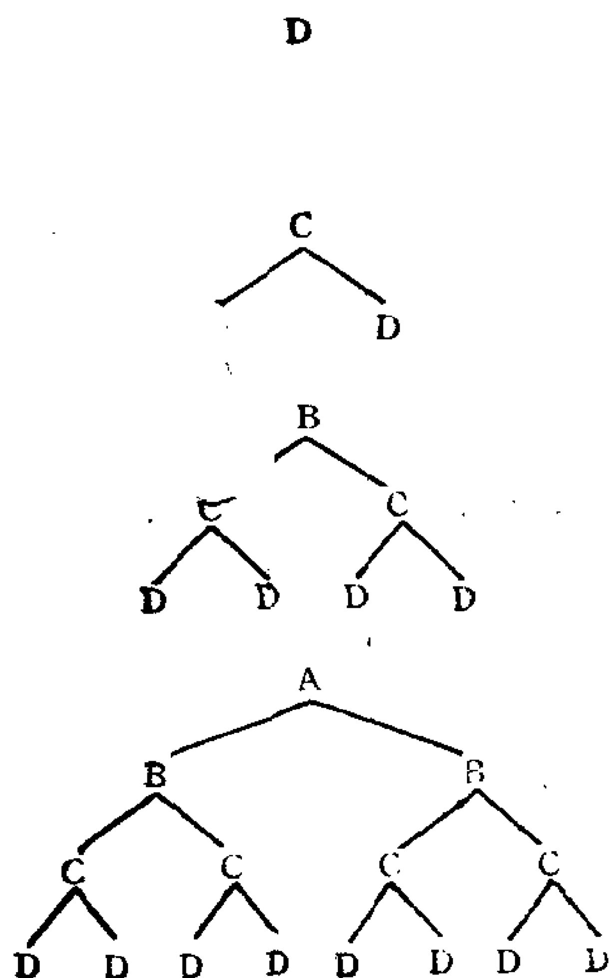
在传统音乐理论，如曲式学、音乐作品分析等著作中，对音乐句法结构形态的描述，只提出了如下的模式：

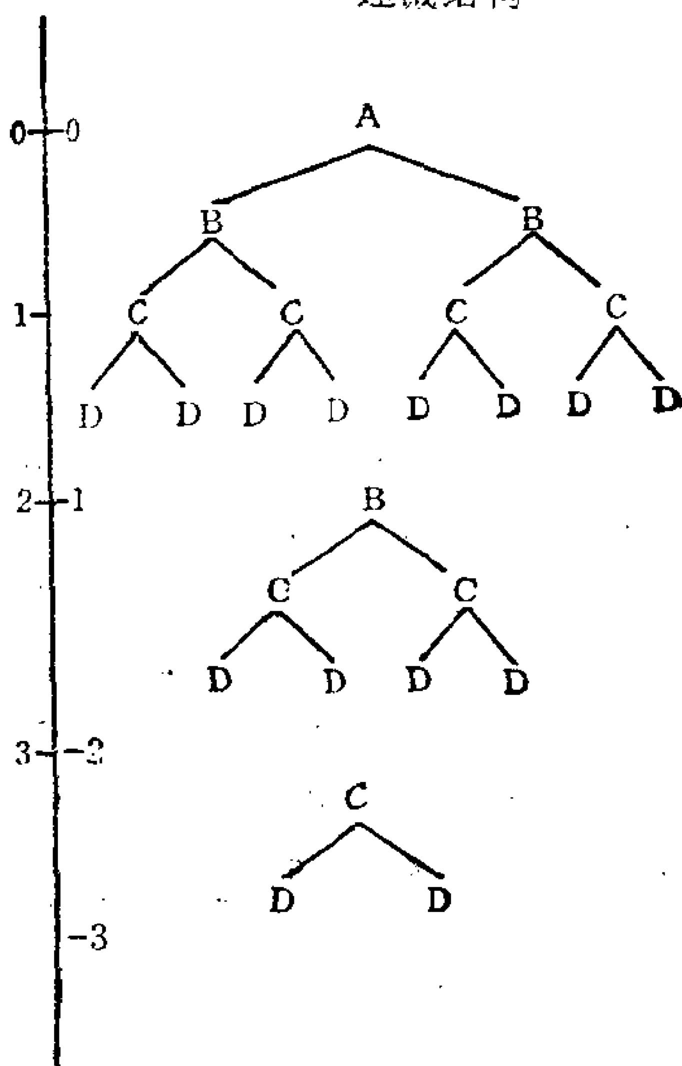


注：本图示（以下各图示也如此）中，A代表乐段，B代表乐句，C代表乐节，D代表乐逗（对动机概念的结构含义，本文用乐逗称谓。详见后文。

可是，实际上句法结构的表现形态是多种多样的，句法结构单位的组合存在着多种可能性。如在西洋传统音乐句法结构形态中，除乐段外，尚有递增、递减、群体、自由混合组合等几种结构形态（它们反映着音乐句法结构单位的不同的组合规律）。它们的图示如下：

递增结构①　　　　　　　　　　　　递减结构





注：（1）上两图示递增、递减，可以从0至3，0至2或从1—3。

（2）递减结构谱例见肖邦《玛祖卡》Op.6，№3<2—9>（4＋2＋1＋1）；递增结构谱例见贺绿汀《摇篮曲》<1—14>（2＋4＋8）。

群体结构

0	D	D	D	D	D	……	……	……
1	C	C	C	C	C	……	……	……
2	B	B	B	B	B	……	……	……
3	A	A	A	A	A	……	……	……
	0	1	2	3	4			

---

① 递增、递减：句法结构单位组合时，其排列按级别顺序，或按规模成倍或渐次增长或减少。图中所示为前者；群体：同一级别的句法结构单位超过三个以上的组合（当然，乐段复杂化时形成的超过三个以上数目的乐句组合应当排除在外）；自由混合组合结构：句法结构单位组合时，其结构单位不按其规模和级别的顺序排列。

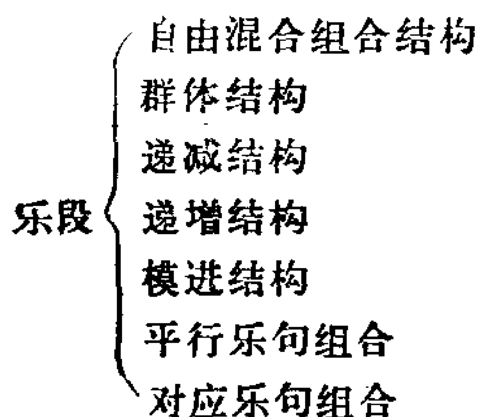
自由混合组合结构

	0	1	2	3	4			
0	B	C	D	A	C	……	……	……
1	C	B	A	D	B	……	……	……
2	D	A	C	B	D	……	……	……
3	A	D	B	C	A	……	……	……

注：（1）上两图示，纵向坐标从0至3每种都有可能；横向坐标从0至2、0至3，0至4等等组合都有可能。

（2）群体结构谱例见格里格《抒情钢琴曲》Op.36，No 6＜8—18＞（2＋2＋2＋2＋2＋2＋2）；自由混合结构谱例见贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.10，No.1第一乐章＜56—94＞〔4（乐节〕＋4（乐节）＋4（乐节）＋10（乐句）＋17（扩充了的乐句重复）。

由于在传统句法理论中上述乐段以外的这些形态未被确认，未被述及；加之乐段定义不严谨，致使在分析音乐作品过程中触及上述诸种结构现象时，往往将它们统统视为乐段的复杂化表现。可是，无论从外部形态还是内部的构成来看，后几种形态与乐段是根本不相同的，将不同系统、不同形态的结构现象同归于一个概念内涵之中，必然导致内涵的膨胀。如：



注：（1）平行乐句组合谱例，见贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.2，No.1第二乐章＜1—8＞（4＋4）。

（2）模进结构谱例，见格里格《抒情钢琴曲》Op.43，No.2＜1—8＞（4＋4）。

在这种情况下，要想给乐段下一个准确的定义是很难的，所以在苏联50年代的某些教材中，只得从结构的完整性着眼来给乐段下定义。如：

乐段是一种建立在一个主题上的，最小的完整的曲式。在最简单的情况下，乐段是主题——一个完整的乐思——的原始陈述①。

我国60年代高等音乐院校的教材，基本上也沿用了这一说法。如：

"乐段"是完整的曲式中最小规模的结构，它表达一个完整的乐思②。

以上的定义很难说它准确。因为这里所说的"最小的完整曲式"和"表达一个完整的乐思"的含意的伸缩性很大。有时，一个乐句也完全能符合这个定义，在这种情况下，必然会出现"一个乐句结构的乐段"。这种乐段类型，实际上是乐句＝乐段，从而造成乐句、乐段概念的混淆和复杂化。

动机(Motive)一词的情况比乐段的简单，但问题也不少。如，运用时各家所指内涵不一，在苏联50年代的某些理论教材中，动机一词多指含有一个节拍重音的，一般为一小节的片段。如：

动机是由一个主要重音所结合成的节奏音组，它是乐思的最小单位③。

这里，动机的含义仅被限定为一种结构形态。但在另外的一些书中，动机一词却是指主题(实际上指的是主题核心)或乐旨。如：

乐素(Motive)：乐曲中之最小单位，谓之乐素或动机，它是乐曲之萌芽，长短并无一定，短则二、三音，长则二、三节，然后施以模仿对比变形等方法予以展开，而成乐曲；乐素既为乐曲主旨，故有时亦视为主题(Subject)④。

这里，动机的含义被限定在功能方面。也有用两个或两个以上的术语称谓同一种结构形态的。如我国音乐理论界中有的同志将动

---

① 斯克列勃科夫：《音乐作品分析》，上海文艺出版社，1962，第57页。

② 吴祖强：《曲式与作品分析》，人民音乐出版社，1962，第46页。

③ 斯波索宾：《曲式学》上册，上海文艺出版社，1960，第60页。

④ 王沛伦：《音乐辞典》，文艺书屋(台)印行。此外，可参阅阿诺德·勋伯格：《作曲基本原理》，上海文艺出版社，1984年，第9页；约翰·怀特：《音乐分析》，上海音乐出版社，1981，第31页。

机的结构含义称为顿逗、乐逗、乐汇等。

乐节：一般的理论书中，大都将乐句细分的次级结构单位称之为乐节，但个别的，也有将乐段称之为乐节的。如：

半乐句是以两小节为单位，一个乐句是四小节，复乐句或乐节是八小节，复乐节则是十六小节①。

显然，这里的乐节指乐段，复乐节指复乐段是无疑的了。

再如乐句：除了一般的将乐段细分的次级结构单位称之为乐句外，也有将乐句段称之为乐句的。如：

Sentence〔英〕乐句。代表一个完整乐思的乐语，谓之乐句。乐句通常为八小节，前四小节为起句(Announcing phrase)，后四小节为承句(Responsive phrase)，起句以属和弦为结尾，承句以主和弦为结尾②。

可以看出，句法概念内涵的混乱是因为：（1）概念涵盖的面过宽，从而使定义无法用文字将其准确、肯定地描述；（2）同一形态有两种或两种以上的称谓；（3）将不同结构系统，不同表现形态的句法结构现象归入一个模式之中。当然，有些外文术语，译名不一致，也是重要原因之一。为了解决这些问题，笔者认为应当：（1）对概念内涵做必要的规定，并用定义将其准确地描述；（2）同一形态有两种以上称谓的，选取比较准确的一种；（3）将不同结构系统，不同表现形态的句法结构现象分离开来，重新命名，单独描述；（4）外文术语的译名，尽量统一。

二、对概念内涵的再思考

1.动机　乐逗　乐汇　乐素

动机　就目前接触到的国内外有关资料，对动机概念的运用

① 康讴：《大陆音乐辞典》，大陆书店(台)。

② 王沛伦：《音乐辞典》。

大致包含两种含义：其一，功能含义，意指主题中含有的，在全曲中起核心作用的片段或构成因素（旋律的、节奏的、和声的等），即指主题核心，也有人称之为乐旨。其二，结构含义，意指含有一个节拍重音的片段（节奏音组）。

功能含义与结构含义，这是两个不同的内涵范畴：前者指句法结构单位的功能作用，后者指结构单位本身的构造（构成材料的排列、组合、搭配关系等）。具有同一种结构功能的，可能不只有一种形态。如以动机为例，当它的所指为第一种含义时，具有这种功能作用的结构形态，可能是小的乐逗、乐节，甚至是小型的乐句，或者甚至可能只指某些构成因素："它可能是旋律的、和声的、节奏的，也可能是三种的混合。"① 同样，同一种结构形态，可能具有不只一种功能作用。如仍以动机为例，当它的所指为第二种含义时，它的功能作用：可能是主题的核心（动机——功能含义），也可能是主题的次要部分；可能是小的引子、尾声或连接段，也可能是大的引子、尾声或连接段的局部等等。

在音乐辞典中，动机一词的原文写作motif，又写作motive，如：

《新格罗夫音乐与音乐家辞典》：Motif[motive]。

《哈佛音乐辞典》：Motif, motive[F·motif, G·Motiv, it, sp. motivo]。《外国音乐辞典》：motif motive动机。②

在英汉词典中，"motive"词条的注释为"（1）动机；目的。（2）=motif。—adj。发动的。"③ 根据动机一词的原意，我赞同约翰·怀特的说法："除非一个主题片段在一首乐曲中的运用有

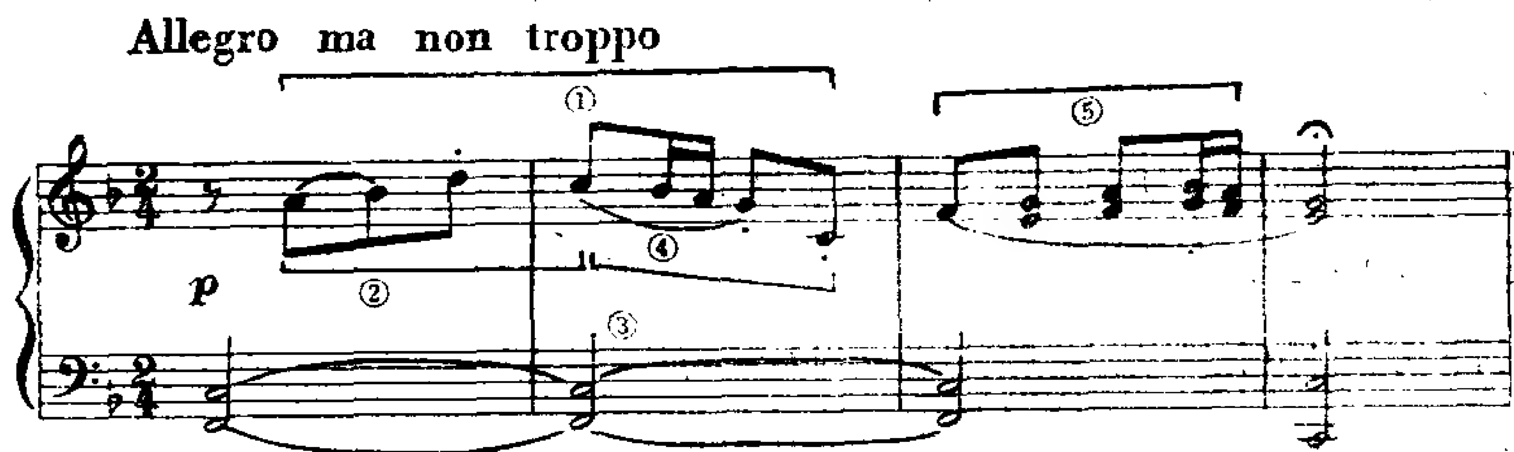
---

① 《The Neu GROVE Dictionary of Music and Musicians》第12卷。

② 同注①；《Harvard Dictionary of Music》；《外国音乐辞典》，上海音乐出版社；王沛伦：《音乐辞典》。

③ 梁实秋主编：《远东新袖珍英汉辞典》，远东图书公司（台）。

重要意义，不然就不应该称做动机，因为这个名词本身就表现一种成形的力量和结构因素的意思。”① 即，笔者认为运用动机这一术语时，应将其内涵限定在功能含义方面。如贝多芬《第六交响曲》Op.68，第一乐章开始的四小节：



①—⑤每个都可以称之为动机，因为在后面的音乐中，每个都被不同程度地加以展开发展了。

乐逗 至于动机的第二种含义，其所指相当于语言中的“词”这一结构级别，我认为用乐逗称谓较好。因为：（1）其前有一“乐”字，这样能与“乐节”、“乐句、“乐段”相统一，表明它们都是音乐句法中的专用术语；（2）逗，“语句中的停顿。古代诵读文章，分‘句’和‘读’，极短的停顿叫‘读’，稍长的停顿叫‘句’，后来把‘读’写成‘逗’。”② 对乐句进行细分时，其中较大的部分，我们已经习惯于称其为乐节了，较小的部分称其为乐逗还是比较贴切的。

乐汇 从语言学中借用的术语，“词汇”(Vocabulaby) 原意为“在说话者或写作者支配之下的词的总和。词汇这一术语可指整个语言所有的词，也可指诸如方言(Dialect)语域(Registar)或术语(Terminology)等某一(语言)变体中使用的词和短语。”③ 很明

① 约翰·怀特：《音乐分析》，第31页。

② 《现代汉语辞典》(试用本)，商务印书馆，1977。

③ R.R.K哈特曼、F·C斯托克：《语言与语言学词典》，上海辞书出版社。

显，乐汇与动机、乐逗等是内涵不同的概念。在音乐句法理论中，这一术语可以运用。但它的所指，应该是像在语言学中所规定的那样：即，指一首乐曲，某位作曲家，某一民族或某一地区的音乐所使用的音乐句法结构单位——乐逗、乐节等的总和。换言之，它是一个泛指的术语，而非专指的术语，因此用它来称谓音乐句法结构中的最小单位是不贴切的。

乐素 也是从语言学中借用的术语，"词素、语素"(Morpheme)原意指"语法的最小区别性单位，即最低一级的语法单位(Grammatical unit)：词(Word)是由一个或多个词素构成的。"① 显然，乐素与动机的内涵相去甚远，如果将它们划等号，无论如何也是不妥的。因为，对motive这个词，用乐素翻译不太理想。不过，如果用它称谓构成乐逗的各个部分，倒是恰当的。

2、乐节

一般理论著作中，往往将乐句划分的次一级结构单位称之为乐节。如：

许多乐段的乐句和一般的四小节（或六小节）的段落又分为更小的两小节的……，有时是三小节的结构……。这样的两小节或三小节的段落称为乐节②(引文中的删节号表示略去原文中引用的谱例编号)。

"乐节"则是乐句内部由于曲调和节奏方面的原因，在结构上所划分开的大于动机的部分，它在曲调和节奏组织上形成一个清晰的、较为独立的片段③。

这样定义容易给人以误解：以为乐节只依附于乐句而存在。

---

① R·R·K哈特曼，F·C斯托克：《语言与语言学词典》，上海辞书出版社。

② 斯波索宾：《曲式学》上册，上海文艺出版社，1960，第58页。

③ 吴祖强：《曲式与作品分析》，人民音乐出版社，1962，第55页。

但在实际作品中，乐节除了组合构成乐句之外，它还常常独立作为引子、连接段、尾节等而存在，有时还构成乐节群，参与构成递增、递减或自由混合组合结构等，这是其一；其二，有时乐节也带终止；不过，这时它必须得依附于复合结构乐句[①]，或者是递增、递减或自由混合等句法结构形态而存在。这一点，在下定义时也是应该顾及到的。鉴于此，我建议把乐节定义为：

大于乐逗，小于乐句(个别情况下，可能大于一般的乐句)，不带终止式，或带终止式但不独立存在，只依附于复合结构乐句，递增、递减或自由混合组合结构而存在的句法结构形态，称为乐节。

当然，如果将乐句细分的次级结构单位与在引子、连接段、尾声等部位出现的独立存在的类似结构形态分别称谓。如将前者称为乐节，后者称为片段，那就又当别论了。但笔者认为，后种称谓不太好，——这又涉及到"片段"一词的含义问题了，因为几乎所有规模不太大的句法结构单位，如乐逗、乐节甚至是乐句等，都可以称之为片段。

在翻译时，有人将section和passage都译成乐节。从词的原意和在使用过程中人们对内涵的规定和注释看，将前者译成乐节是恰当的[②]，后者与乐节含义相去较远。passage一词的英文原意之一是"通过、经过、过渡[③]"。《新英汉词典》注译为："〔音〕经过句"，王沛伦《音乐辞典》注释为："片段、过门、快速的音群"，《远东英汉大辞典》注释为："〔音乐〕乐节"，《大陆音乐辞典》注释

① 复合结构乐句：即可以进行细分的乐句。

② Section："①切开、切断。②断片、部；⑨可组成一整体的各部分；零件。"引自梁实秋主编《远东英汉大辞典》，远东图书公司，第1878页。

③ 《新英汉词典》，上海译文出版社。

为："乐节、段。"在目前接触到的外文资料中，一般对Passage一词的运用，多将其含义限定在前两书的注释中，如果将其译为"乐节"，就与人们习惯上对"乐节"内涵的规定（实际上是约定俗成的）相去较远了。

此外，也有人将Phrase和period译为乐节①，但一般人们多将前者译为乐句，后者译为片段。

3、乐句

和乐节一样，在一般的理论书中，大多用高一级别的结构细分来为其定义。如：

乐段的大的基本组成部分（通常是两个），称为乐句②。

这样定义，有一个很大的漏洞：按着传统理论教材的规定，只要是个完整的乐思，某些带有一个终止式（末尾的收束终止）的句法结构形态也可以称其为乐段③。这样，它们的次级结构单位（不带终止式）——乐句（？），就很难与乐节进行区分了，这是一；其二，独立存在的乐句，参与构成递增、递减及自由混合结构的乐句怎样进行辨别呢？因为它们并不依附于乐段而存在；此外，在传统理论教材对乐句做进一步讨论时，大多是指末尾带有一个终止式的句法结构形态而言的。

即然如此，我建议用和声终止式来为乐句定义：

以某种和声终止收束的，即带有一个和声终止式，处于相对独立状态（有时不依附于高一级的结构单位而存在），能表达一定乐意的句法结构形态，称之为乐句。

---

① phrase、period，王沛伦：《音乐辞典》，第262页；第383页。

② 斯波索宾：《曲式学》上册，上海文艺出版社，1960，第49页。

③ 吴祖强：《曲式与作品分析》，人民音乐出版社，1962，第47页。

带有一个终止式这点很重要：因为带有两个终止式就可能是乐段或是与乐段同级的其他结构形态，（平行乐句或乐句重复等）了。为了与带终止式的乐节相区别，我在定义中附加了一个条件："处于相对独立状态"，——因为带终止式的乐节几乎永远都是不独立存在的。

在翻译时，有人将phrase和sentence都译成乐句，前文我们还提到有人将phrase译成乐节的。如何来对待这些问题？笔者认为，将一个外文概念翻译成一个在意思上相对应的中文概念，关键要看原著中作者对这一概念注以什么样的内涵：如仍以phrase和sentence为例，若作者注以我们前文对乐句规定的涵义，则可以译成乐句；反之若作者注以我们后文对乐段规定的涵义，则应译成乐段。我们常见到的情况是：在英国的原文著作中，sentence注以乐段的涵义，phrase注以乐句的涵义；在美国的原文著作中，则是sentence注以乐句的涵义，period注以乐段的涵义。本文第82页提到的现象，显然应把Sentence一词译成乐段，这样，概念与注释就统一了。

4、乐段

在传统理论教本中进一步讨论乐段这种结构形态时，大都是以对应型的乐句组合为其主要内容。因此，它基本上是个特指名词。但前文我们曾说，在音乐句法结构形态中，除乐句的对应组合外，尚有递增、递减、群体、自由混合组合等多种。然而，由于人们几乎把所有的一部结构形态都纳入乐段门下，从而导致其内涵膨胀。一个特指概念涵盖的面过宽，内容拥塞过多，即，无限扩大其能指范围，势必会使之失去其特指的作用。因为，当你运用这一概念时，人们将无以明了你的所指究竟是哪种类型。实际上，这时它已变成了一个泛指的概念了。鉴于此，我建议把

乐段概念的含义限定在乐句的对应组合这一范围内，使其所指单一化。这样，我们就可以把其他的、与乐句对应组合同级别的结构形态，从乐段内涵中分离出来加以单独描述。无疑，这将有助于概念的清晰、准确，有助于人们准确地了解运用者的所指。乐段定义如下：

乐句组合时，末尾的终止和弦形成呼应关系，即，呈现对应组合状态，这样的乐句组合称之为乐段。

5、复乐段

在传统理论教本中，往往将复乐段归于乐段门下。如：

此外，还有一些这样的乐段，它的每一个乐句都可以作为一个独立的乐段存在，因此被称为复合乐段①。

这里：(1)提出了乐句=乐段的论点，容易造成概念的混淆不清；(2)虽指出复乐段是内含两个独立乐段的乐段，但没有指出乐段之间的关系——主要是乐段末尾终止和弦的呼应关系。因为两个乐段末尾的和弦若相同，就是其他的结构形态了（这是两个乐段的平行组合，可以称之为“平行乐段”）。我认为，判定一种句法结构形态是否复乐段，关键在于：(1)是两个乐段的组合；(2)在这两个乐段中二、四乐句的终止式间，形成有如乐段上、下乐句之间的终止和弦的呼应关系。有人根据这一特点，曾说复乐段是乐段的进一步扩展②。就重复结构的复乐段而言，这么说未尝不可，但除重复结构以外，复乐段的类型是很多的，从这方面看，上述论点则是片面的。

和其他句法结构形态一样，复乐段的情况也是比较复杂的。比

---

① 斯波索宾：《曲式学》上册，上海文艺出版社，1960，第74页。

② 该丘斯：《曲式学》(修订版)，人民音乐出版社，1985，第103页。

如，首先，传统理论教材中，大多将复乐段限定在重复关系的两个乐段组合这种句法结构形态中①，那么，符合上述两个条件的对比关系的两个乐段的组合能否称之为复乐段呢？这又涉及到对对比单二部曲式的规范问题了：如果将对比关系的两个乐段的组合统统称之为对比单二部曲式，则上述限定是肯定的；如果对比单二部曲式只指第二乐句（有时是相当于乐句的其他结构形态）处于不稳定状态的两个对比乐段的组合（其实第二部分也可能不是乐段），则上述限定是片面的。查阅一般理论书中对对比单二部曲式的规范，显然多采后者。这样就出现一个问题：按着规定，重复关系的两个乐段的组合为复乐段；第三乐句处于不稳定状态的对比关系的两个乐段的组合为对比单二部曲式，那么第三乐句处于稳定状态的对比关系的两个乐段的组合，应归于谁的门下呢？笔者认为，它应归于复乐段门下（对比复乐段）。因为根据其音乐发展程度，它不具备升格为高一级别曲式的条件。如贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.79第二乐章1—9小节就是典型的对比复乐段。但在〔匈〕魏纳·莱奥的《器乐曲式学》一书中，作者将这一部分分析为对比单二部曲式，显然其主张为前者。

其次，有时四个乐句进行组合时，前两个乐句是平行组合（即，末尾的终止和弦相同）；后两个乐句是对应相合（构成乐段），或者反之，前两个乐句是对应组合，后两个乐句是平行组合，这两种形态，也应该归于复乐段门下。如贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.26第一章1—16小节（前八小节为平行乐句，后八小节为乐段）。鉴于此，在给复乐段下定义时，我建议将上述的几个条件都附加进去。定义如下：

两个乐段，或一个乐段与一个和乐段同级的句法结构形态进

① 斯克列勃科夫：《音乐作品分析》，上海文艺出版社，1962，第77页。

行组合时，当末尾的终止式，即二、四乐句的终止式形成有如乐段上、下乐句终止式之间的呼应关系，这种句法结构形态称之为复乐段。

结　　语

以上对几个音乐句法概念内涵的界定，实际上是将它们的所指分别限定在某一个形态类别门内，这样能解决一些问题：使之规范化、科学化。但随之而来的，势必会使另外的一些同级别的结构形态从中分离出来。对这些结构形态同样需要分类、命名和定义。由于本文题目所限，恕笔者不能在这里一一加以讨论（笔者将另外行文），这是其一；其二，一个学科门类的理论体系中，概念的所指与能指、内涵与外延，向来为理论家们所重视。道理很简理：因为不将它们搞清楚，后面的理论论述将难以展开。

音乐句法理论中不少概念是从语言学中借用来的，在运用的过程中，大家似有一种默契，似乎勿须多言即可自通。可是实际上借用本身就有一些麻烦：在语言学中，这些概念定义准确、肯定，科学性很强，但在音乐中却不尽然。因为音乐虽然被人们称之为是一种语言，甚至说它确有一些规律与语言相似，但它毕竟有自己的规律。借用的概念必须得重新定义，对其内涵做必要的界定，使其准确、肯定。只有这样，才能使之科学化，才能使我们在对音乐语言进行研究和探讨时少些困难。

本着上述目的，笔者谈了个人的想法。由于本人才疏学浅，接触的资料有限，文中立论错误，疏漏之处在所难免，诚望同行、方家赐教。

（原载《乐府新声》1990年第2期）

论边缘曲式

杨儒怀

绪　　论

有相当部分的曲式学或作品分析教科书，在研究、讲授传统的规范化曲式结构之外，还专设章节对其他非规范化曲式结构进行阐述。作者们一般把它们称为"混合曲式"、"自由曲式"、"不定型曲式"、"不规则曲式"或"游离于一般之外的独特结构"等等。

对这部分曲式结构进行研究，当做专门的曲式知识进行讲授是十分必要的，有重大的理论和实践意义。特别对作品的曲式结构在创作中向前发展有巨大的指导意义。

远不是所有乐曲都采用规范化曲式结构，这是其理自明的。但使我们更加感兴趣的是发现远不是所有具有重大艺术价值的音乐文献，或伟大作曲家的代表作品，都采用规范化曲式结构进行创作。这时，往往作品的特定内容结合着独特的表现方法，在才华横溢的作曲家手中，冲破了一般定型化的结构框架，曲式获得新的素质和面貌，给于听众以强大而深刻的感受。可惜的是，对这样的作品，研究者们往往要么因为"太怪"，不合乎规范不予以研究，无法纳入到教学体系中；要么对之进行死板的分析，生硬地套入某种规范化曲式结构中，削足适履。在最好的情况下也

只提到它的独特性，但没有对它们进行专门研究、具体分析，更全面地指出它们曲式结构的含义和创造性，从而使人们更深刻地感受、理解这些音乐作品。

有些教科书把规范化以外的曲式结构当做个别的、偶然的现象来对待，没有能从曲式结构的总括体系观点出发，把它们与规范化曲式结构的内在联系和演变的环节性作用揭示出来。我们看到，不是所有非规范化曲式结构都是自由的、非意识的创作意向的产物。作曲家超人的创造才能正是常常通过它们以极为完满而生动的形式，把作曲家所要表达的内容情感体现出来。正是它们才充分令人信服地表明曲式结构的两个最重要的方面——严正性和灵活性——在创作中所应有的高度辩证性的结合。

有的教科书在谈到非规范化曲式结构时，所涉及的范围很小。比如说，只涉及到有关奏鸣曲式的一些问题。似乎认为在奏鸣曲式未出现之前，不存在什么值得注意的非规范化的问题。在曲式结构的总体系中，任何一种曲式类型几乎都有可能与其他相近的或非相近的曲式类型发生联系，“互通有无”。

因此我们的任务应该是，从非规范化的曲式结构中找到曲式各部分间产生什么新的关系，从而形成什么新的结构原则。更重要的应该并能从表面上看来是所谓规范化曲式结构的作品中，寻找它非规范化的另一面，就此观察其他隐蔽的曲式结构，更进一步地了解该作品曲式结构的丰溢性及其表达内容的艺术价值。因为整个创作历史表明，曲式结构是随着创作的繁荣兴旺而不断地作多样化的发展变化的。

那么，非规范化曲式结构包括哪些范畴？我们研究的课题是以哪个范畴为重点？

曲式结构最重要的一个范畴就是规范化曲式结构。这是一般

曲式学著作和教科书的中心讲授内容。它所包括的曲式类型最为广泛。虽然人们所概括的曲式结构不尽相同，但都以传统曲式类型为基础。

非规范化曲式结构范畴中第一类，按照传统的习惯称之为自由曲式结构。它具有真正意义上的自由，而不能用任何曲式结构原则加以规范。具有这样曲式结构的作品之所以能做到完美的艺术表达，不在于它们的曲式结构的价值，而有赖于它们在复杂的曲式功能发展中对该作品内容所采取的特殊表达手法。

还有第二类，我们称之为变异曲式结构。这是在不改变单一的、原本的结构组合原则之下，由部分间的调性改变或主题内容的改变而形成的各种与规范化曲式结构类似的曲式结构。例如，主部、副部不在原调上再现的奏鸣曲式；带有展开部的回旋曲式等。这里并不出现其他的曲式结构原则与之结合的问题。正是在这一曲式结构范畴上，理论家们对规范化曲式结构的界限有着不同的划分法。例如，有人把双三部曲式（ABAB'A），以及集中对称曲式（ABCBA或ABCDCBA），列为非规范化曲式结构范畴之内。因为它们并不改变原本结构组合原则，很容易理解和分析。这也就是通常所说的“不典型”的规范化曲式。

非规范化曲式结构中最为重要的一种，即第三类，我们称之为边缘曲式结构。这是我们研究课题的重点。它的特点是，在同一个乐曲的曲式结构中，有机地融合了两种或三种不同的结构组合原则，虽然其中原则之一或多或少地表明更加具有主导地位，而其他的则成为附属的。有关边缘曲式产生的基础、条件和可能性是一个极其重要的问题，其中特别有关曲式功能转换的课题尤为重要，将在下面进行阐述。这里首先强调的是：作为不同曲式类型“疆界”的边缘曲式，不仅属于与规范曲式、自由曲式和变异

曲式平行并存的一种重要曲式结构范畴，而且也作为一种曲式结构总括体系的观点——即曲式是结构在辩证法质量互变理论的基础上，从一部到多部，从单式到复式，从简单关系到复杂关系的统一不间断延伸的体系——用以深入分析研究某些乐曲，特别是复杂的曲式结构运动的重要方法。经验告诉我们，边缘曲式结构观点使我们能够揭示那怕是最简单的，例如像莫扎特的二三十小节的小步舞曲，或者像舒曼第四交响乐套曲那样庞大乐曲的曲式结构的丰溢性和复杂性。也可以使我们了解到怎样以此极大地促成了乐曲曲式结构的完整性和发展的有机性。研究分析曲式结构的边缘性对现代的创作和作品研究有十分重大的现实意义，它开辟了曲式结构学说发展的一条新途径。

规范化曲式结构的体系

划定规范化曲式结构的界限，以及明确各种规范化曲式结构的原则性特点，对研究边缘曲式有决定性作用。因为没有规范化曲式也就没有边缘曲式。

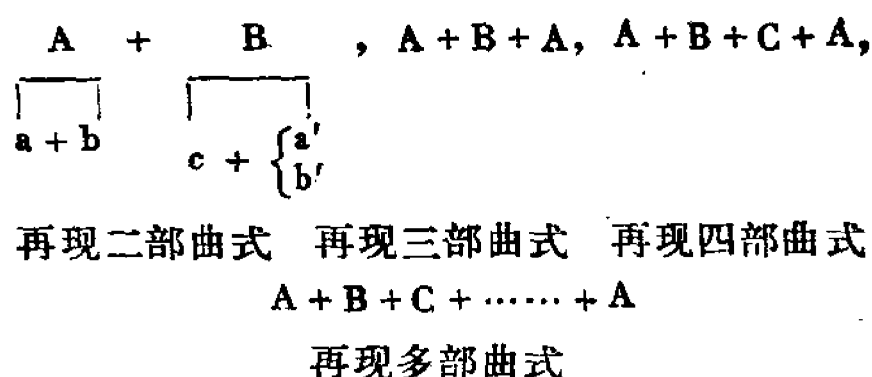
曲式最简单的结构方法就是，各部分根据并列累积的原则进行组合，称之为并列组合原则。它的特点是，连续将有着不同程度对比更新的曲式部分，在横向延伸中累积起来。其中每一组成部分都具有同等规模和分量，以及明确的音乐内容。

一部曲式是并列的基础，没有它就谈不上并列开始，因此可以把一部曲式列在并列组合原则之下。虽然它本身并没有并列因素，但它可以在发展中产生这种因素，从而向二部并列过渡。理论上讲，并列部分的数量是无限的，但实践上一般很少超过四个部分。它的图式分别为：

A＋B（二部并列曲式），A＋B＋C（三部并列曲式），A＋B＋C

+D(四部并列曲式)，A+B+C+D……(多部并列曲式)。随着部分数量的增多，曲式的离心力就会增大，这是并列组合原则局限性的表现。特别是曲式的最后一部分，要完成总结概括，表现主导音乐内容方面就会遇到更大的困难。

能够比较有效地克服并列组合原则弱点的高一级结构方法，就是在曲式的最后，再现曲式最初的结构部分，从而形成再现组合原则。它的特点就是曲式首尾结构内容的雷同，中间对比更新。最初呈示与最后再现之间的对比更新部分也不是能无限增多的。虽然有最后的再现部分做总结概括，并为突出主导音乐内容做保证，然而连续两次以上出现对比更新部分也会削弱曲式结构的整体感受。下列是它们的图式：



这些图式与并列组合曲式结构的图式仅最后一曲式部分不同，说明了它们之间是有相互关连的。多部再现曲式的一种维持内聚力，取得部分间的平衡，从而达到乐曲更统一和稳定的方法，是采取双重或三重曲式结构部分对称再现的方法，由此而形成集中对称曲式结构。较多见的类型以下列图式代表之：

A+B+C+B+A(五部集中对称曲式)，A+B+C+D+C+B+A(七部集中对称曲式)。

保持三个或三个以上的对比更新部分同时存在，又能在增多曲式部分时维持结构的集中统一，不失其内聚力的最好的方法，就是进一步采用循环组合的曲式结构原则。它的特点是，主导的

结构部分循环出现多次再现。它们的图式可以是这样：

A＋B＋A＋C＋A（五部回旋曲式），A＋B＋A＋C＋A＋D……＋A（多部回旋曲式），A＋B＋A′＋C＋A″＋D＋A‴＋E……＋A（移调回旋曲式即回归"Ritornello"曲式）。

循环组合原则已经酝酿在带有特定部分反复法的再现三部曲式中了，即体现在由A＋‖:B＋A:‖所形成的A＋B＋A＋B＋A的三部五部曲式中，进而又体现在由三部五部曲式的B部分进行变奏（变体）再现时所形成的A＋B＋A＋B′＋A的双三部曲式中。三部五部曲式既与双三部曲式，又与回旋曲式存在着明显的内在关连，成为这两种组合原则之间的过渡。

奏鸣组合称为最高的曲式结构组合原则。这种组合的特点是，两个在调性上和主题材料上对比的主题，在再现中实现在主调中的调性附合。我们以下列图式代表之：

A＋B＋C＋A＋B′（完满的奏鸣曲式），A＋B＋A＋B′（省略的奏鸣曲式），A＋B＋A＋B′＋A（五部回旋奏鸣曲式），A＋B＋A＋C＋A＋B′＋A（七部回旋奏鸣曲式）。

根据绪论中给边缘曲式所明确的概念，回旋奏鸣曲式应属于边缘曲式了。奏鸣曲式在以主部为展开部的中心材料时，或在Coda中以主部材料为主时，循环组合原则就非常明显。三部五部曲式和双三部曲式也具有两种组合原则相结合的因素。再说二部曲式则具有再现组合原则本身内部类型之间的过渡性质。这样看来，有些边缘曲式早已作为"合法"的规范化曲式结构类型，普遍应用在乐曲的创作中了。

最后，还有一个分章组合原则。它是套曲曲式的结构基础。但它似乎就是并列组合原则在最高的结构级别——套曲曲式——上的复制。有单乐章、两乐章、三乐章、四乐章以及更多乐章的

并列组合的套曲结构形式。套曲曲式的结构特点是，连续地把不同程度的对比更新的乐章，在横向延伸中累积起来，其中每一组成乐章都具有同等分量和独立的音乐内容。

在规范化曲式结构范畴中还包括各类变奏曲式、赋格曲和创意曲等。由于它们本身的组合原则，使它们处在一种十分奇特的地位中。

所谓“变奏曲式”乃是将音乐材料发展中所经常使用的变奏手段，在接连不断反复应用时，纳入到上述五种组合原则之一中来，使接连不断的变奏具有某种曲式结构轮廓而已。例如简单的变奏曲式可以采取几个变奏曲目的并列组合原则或再现组合原则而构成。大型的双主题变奏曲在曲目数量众多时，甚至可以采取奏鸣组合原则而构成，如西瑟·法郎克《交响变奏曲》。这样看来，变奏曲并没有自身的特有的曲式结构原则，而只有特有的音乐材料发展原则或手段。

正是这一特有的音乐材料发展的原则——变奏手段——才得以与其他曲式结构的某些曲式部分，在先后变奏陈述的结合过程中，形成所谓各种与变奏曲式结合的边缘曲式结构类型。

至于赋格曲、创意曲、卡农曲，也与变奏曲的含义差不多，但稍有不同。它们也都是把复调音乐在主题材料发展中所特有的声部模仿手段，纳入到上述前三种(不包括奏鸣组合原则在内)组合原则之一中来，使接连不断的模仿组织具有某种曲式结构的轮廓。例如赋格曲、创意曲、固定低音曲等都可以采取并列组合原则或再现组合原则而构成。所不同的是，如果把赋格曲、创意曲等乐曲中各种类型的主题模仿段落与非主题模仿或对位发展段落之交替，也看成是某种曲式结构原则——比如说是循环组合原则——的体现的话，那么赋格曲和创意曲等本身就已经进入了边缘

曲式结构范畴之内了。我们可以说这种边缘性质是属于附生的。与复调的模仿同时存在的曲式结构类型就称为附生曲式类型。因为如果离开复调的模仿，离开对位的手法，任何曲式结构都将不能存在。模仿和对位都不具有曲式结构的含意。

前面我们谈到，曲式结构在按照不同的原则进行组合时，曲式部分所产生的横向延伸累积，不论累积的部分有多少，它们始终是单式的累进。因为这时所有的曲式部分都是平级的，具有平等分量的。我们称之为单式曲式结构类型。

如果在横向延伸的累积中，同时又进行"纵向"的叠置累积，那么这是有复式累积的。因为在所累积的部分中，还包括其本部分内部的横向累积，这样就同时产生了横向与"纵向"曲式结构共存的现象。这样，所有的横向累积部分形成一级曲式结构，所有部分内部的横向累积部分则形成次级曲式结构。我们称之为复合曲式结构的类型。

曲式部分的横向和"纵向"组合，对研究边缘曲式甚为重要。正是由于某一曲式部分所处的组合级别不同，即可改变曲式结构的类型，或表明曲式结构的组合原则之不同，从而判定有无边缘曲式产生。

我们需要把规范化曲式结构做一概括性的总结，提出若干重要的论点来。

一、曲式结构组合原则从简单的并列组合，经过再现组合和循环组合到达奏鸣组合，最后扩展到分章组合的这一系列排法，表明它是从一部到多部，从单式结构到复杂结构，从主题——调性的简单再现到奏鸣附合再现，从单章到套曲的完整曲式结构发展的一个全过程。每一环节都与前面环节，从内部彼此关连起来，都是在曲式结构发展的必然结果中出现的。它表明这一完整的规

范化曲式结构是个统一贯连的发展体系。这就提供了将上述各种曲式结构原则分别以不同方式结合起来，形成各种边缘曲式的结构基础。

二、这个规范化曲式结构体系本身，就表明有两种曲式结构的原则左右着曲式结构的发展：一种是曲式结构原则分别表现为独立存在，另一种则是曲式结构原则表现为相互渗透。这是规范化曲式结构体系中发展的明显趋向。边缘曲式中的许多类型将成为新的曲式结构的后备曲式“基地”，逐渐充实到曲式学里面来，扩大着曲式结构的范畴。

三、单式曲式和复合曲式之间也存在边缘性曲式的可能性。从单式曲式结构向复合曲式结构过渡时，包括四个或四个以上部分的曲式结构有着特殊的意义。因为至少要有四个明显划分开来的部分才有更大的可能进行两种不同级别的组合，进而形成复合曲式结构。例如，无论是A＋B＋C或是A＋B＋A，要想把它们中间的任何相邻的两个部分组合起来与其他一个部分处于平级地位，使它们具有复二部曲式的特点，都是比较困难的，都会要冒两大曲式部分不能获得完满平衡、不能相互配合的危险。因此，四部再现曲式就成为从单式再现曲式，向着复合再现曲式过渡的中间环节，同时也带来形成与此有关的边缘曲式的可能性。因为四部再现曲式在任何教科书中都没有研究它，它将成为人们发现的曲式学中的“失掉的环节”纳入到我们的边缘曲式的研究中来。

四、我们应该区别三类不同的曲式结构“跨越”的情况：第一类是在两种不同的曲式结构组合原则之间的“跨越”，这是我们所说的真正的边缘曲式；第二类是在同一曲式结构组合原则之内，不同曲式类型之间的“跨越”，我们称为“中介曲式”。它是边缘曲式的一个重要的“纵向”分支发展。第三类是在一些曲式结构组合

原则本身所处的排列位置之间所体现出来的。比如再现组合曲式结构就是“跨越”并列组合原则曲式结构与循环组合原则曲式结构之间的；循环组合原则曲式结构就是“跨越”奏鸣组合曲式结构与再现组合原则曲式结构之间的。这三种相互“跨越”关系的总合，构成了完整的曲式结构体系内的边缘性内容，为边缘曲式的形成与发展提出了结构的基础和可能性。

边缘曲式的形成

力图使曲式结构规范化、常规化，同时又按照作曲家在创作时的意向，使不同的曲式结构相互渗透，使之变异或自由化，是贯穿整个曲式结构发展中的两条并存的线索。边缘曲式就是在这样基础上形成起来的最为重要的发展。

边缘曲式的形成和发展与一切其他世间的事物一样，是遵循着辩证唯物主义的质量互变规律的。规范化曲式结构体系中的各种曲式结构组合原则，就是使之彼此互相区别开来的“质”。而这些不同的“质”都是处在特定的“量”的规定性之中的。单一的乐思在它所开始了的调性中作完满明确的结束终止以前，它的内部表现出同一乐思极为多种多样的统一贯连，不间断的发展，而不出现对比的乐思，或以另一个完满的明确的结束终止来表现出新发展阶段的开始。这就是一部曲式的特性本质。然而“内部的多种多样的统一贯连，不间断的发展”是有其存在的规模、程度、性质、阶段划分程度与划分性质等的“量”的限定的。

当一部曲式内部的乐思发展的量超出了质所限定的度时，一部曲式就将引起质的变化。因而乐思发展的规模、程度、性质以及阶段划分的程度和性质，完全有可能使一部曲式产生向二部或三部曲式的过渡，从而导致某种边缘性的产生。

在曲式结构的学说中，正如在其他艺术领域中那样，常规化或规范化与否只能意味着典型化与否，而不意味着“好”、“对”或“错”、“坏”。一首乐曲曲式结构的非典型化、非规范化，不应该成为否定其艺术价值的理由。这是我们在评价边缘曲式甚至自由曲式的艺术作品时一条十分重要的准则。

边缘曲式的发展还有其社会——历史的因素，这也是不应该忽视的。

曲式结构组合原则的相互渗透，变异发展或自由发展，在音乐历史的任何时代都在不断地进行着，但在性质、范围和深度上各不相同。

在复调音乐占主导地位的巴洛克时代，曲式结构的边缘性发展，主要是在复调形式的赋格曲、创意曲等乐曲与简单的二——三部曲式及回旋曲式之间发展的。奏鸣曲式尚在萌芽状态。两种或三种曲式结构原则的结合，似乎处于“不谋而合”的状态之下，是属于静态边缘曲式范畴之内的(详见下文)。在一首赋格曲中，因为某种原因引起变化的三部曲式又可能具有二部曲式的特点。似乎赋格的存在本应如此，不足为奇。但实质上，赋格的曲式结构是具有边缘性的，这是不容置疑的。

在巴洛克时代，作曲家经常采用的回归曲式(Ritornello)结构中，边缘曲式的特点表现得更为复杂而明确。这里回归曲式、回旋曲式和三部性的Da Capo曲式，可以同时在一首乐曲中完美地结合起来。

古典主义时代，主要是曲式结构在主调音乐基础上进行定型化、程式化的时代。主调音乐质地的写法为各种曲式结构的标准化在和声功能上、主题材料上提供了明确有力的条件，强大的规范化力量促使许多曲式结构各自不同的组合原则明确起来，并相

互区别开来。奏鸣曲式的形式是这一规范化发展的最高成就。古典主义所特有的理性的、客观的精神，感情上要求节制，形式上要求平衡、完满等素质，都力求曲式结构的规范化。即使如此，边缘曲式和中介曲式的发展仍然没有间断，反而更加多样化了，几乎涉及所有曲式结构组合原则之间的结合。作曲家在这个时代所感受到社会历史巨大的变动；民主思潮在中下层阶级群众中的兴起；以及较为自由化的创作条件，却又从相反的方面促使作曲家的创作才能朝着更加自由化的方向发展。我们看到这一时代的作曲家们，一方面大力尽善尽美地从曲式结构的组合原则上进行规范化、定型化，也以各式各样的边缘曲式和中介曲式做某种程度的“破坏”。古典主义时代对曲式结构原则的结晶化和溶解化的结果，给后来浪漫主义时代更加广阔和复杂的发展奠定了基础。

边缘曲式在浪漫主义时代获得了空前的发展。曲式结构组合原则的相互渗透和结合，不仅更为常见，而且范围更加扩大，奏鸣组合原则和分章组合原则也都广泛地参与进来，开始出现多重结合和超越相邻各原则之间的结合。例如复乐段的一部曲式可以直接体现奏鸣组合原则。边缘曲式在浪漫主义时代的作品中，常常通过规模十分巨大的单章形式体现出来，例如序曲、狂想曲、交响诗、叙事曲和即兴曲等，甚至在多乐章组合的套曲曲式规模上体现出来。根据同一组合原则而产生的中介曲式也更加以多样化的形式频繁出现。

边缘曲式获得广泛流行也与浪漫主义的艺术思想有着密切的联系。浪漫主义的先进作曲家们力求使曲式结构更加有效和更加完满地适应每一个具体的作品所要表达的独特内容。例如当时流行的标题性音乐，就常常与其他许多艺术形式发生联系；很多器乐音乐都以文学作品情节为基础进行创作。曲式结构在表达标题

情节时，对规范化曲式结构的"改造"往往是不可避免的。

另一方面，民族乐派的兴起——东欧的、北欧的以及俄罗斯的——又促使音乐能以独特的民族性和民族音乐表现手段与西欧专业音乐艺术形式完美地结合起来。例如民族民间的分节歌形式和变奏陈述形式在俄罗斯专业音乐中就十分常见。

总之，所有这一切都是为了同一个目的：即力图更完整而深刻地反映现实，反映其多方面的相互联系和尖锐对比。这样，在这一时期中，正如在旋律、和声、复调、管弦乐法等领域里所发生的重大发展那样，作品的曲式也出现了新的发展和突破，变得更为灵活，具有更大的适应性，同时又与传统的曲式原则保持着深刻的联系。边缘曲式在这里可以完全满足这样的要求。

那么，促使规范化曲式结构走向边缘曲式或中介曲式的具体的结构变动因素是什么？

一、曲式部分之间比例关系的变动。任何曲式结构的中段，在两端部分形成按比例的再现部时，规模的大小变化包容的幅度就大些。这时整体曲式结构组合原则不大能受到歪曲。但过分悬殊的比例也会改变中段的地位和作用。比如它将缩减为前一部分的补充、后奏或再现前的引子部分。当扩大时会出现另一新主题部分，甚至把两端部分缩减为引子和结尾部等等。比起中段来，两端部分的承受能力就更加有局限性，就有可能由再现组合原则退却到并列组合原则中来。中段与前后某一部分同时做比例上巨大变动的情况就更复杂。再现组合原则的中介曲式的产生不是与这种情况无关的。再现二部曲式就是把中部和再现部按照与第一部分的比例关系做很大的压缩而组合起来，以此达到均衡和稳定效果，从而纳入到规范化体系中来。然而这种半再现的比例关系在受到破坏时，又可使它与再现三部曲式的各种变体产生其他许多中介

环节。这是一种十分常见的情况。任何曲式部分的比例剧烈地变动，都有可能使它从曲式的附属结构地位提升为基本曲式结构，或反之而下降。

在分章组合原则上，比例变动的结果与此类似。这在单章套曲，套曲单章的边缘情况下看得十分清楚。所谓"引子乐章"，"结束部乐章"的形成即直接与此有关。

二、曲式部分间的组合关系。任何相邻的两曲式部分，与它们前或后第三个部分做比较时，是更具有内聚力，还是与之处在均衡、同等疏密的关系中，是涉及曲式部分间组合能否形成复曲式或单式曲式结构的十分重要的因素。曲目众多的变奏曲式，经常根据曲目间不同的内聚关系或均衡、同等疏密关系，按照并列组合原则或再现组合原则等，把整首套曲分割成若干"部"，以加强整个套曲结构的完美性。从这一情况来看，变奏曲是属于边缘曲式范畴之内的。两部分间的内聚力也可以不表明复式曲式结构形成的标志，而是基本曲式结构部分与附属曲式结构部分的关系，如呈示与补充，前奏引子与呈示，或者呈示与转换过渡等。相反，离散的力量可以使它们相互独立地隔绝开来。

曲式部分组合关系上的游移性，在研究边缘曲式和中介曲式中，应予以很大的注意。

三、曲式部分的增加与删除。基本的曲式结构部分的增加或删除，往往预示着曲式结构原则的改变，或某一曲式结构在进程中的转移。但在曲式结构组合原则的独特点已经十分明确的情况下，部分的删除也可能不起多大作用。如，删除多部回旋曲式中主部之后几次再现中的某一次，或奏鸣曲式的中间展开部。然而奏鸣曲的主部或副部的删除，往往会改变原本的奏鸣组合原则，使之获得其他曲式结构组合原则的特点，而奏鸣性只能用开始的一

般为奏鸣曲式所典型的呈示部的程式来表明了。

四、曲式部分中的主题内容。在规范化曲式结构的各类型中，如引子、连接部、小结束、补充部分、展开部以及结束部(Coda)中，使用什么主题材料是没有常规限定的，然而使用的主题材料有时却能引起曲式结构原则的变动。

曲式的部分内更换相应的主题内容时，如果伴随着相应的调性，并采取适当的规模，那么曲式结构原则的转变就会更为有力和明确，边缘曲式就可在这种转变的过渡中形成。

在相反的情况下，再现时剧烈地改变主题材料的原貌，或同时压缩其规模，都有可能使基本曲式结构部分降为附属曲式结构部分。

五、调性与终止式的变动。在大——小调式调性体系中，调式和声在曲式结构组成中有着非同小可的作用。调式和声因素的变动，不仅作用于曲式结构部分间不间断的统一连贯和部分间的间隔和段分上，而且也关系到某些曲式结构类型的部分间特有的调式和声关系的转变，从而带来另外新的曲式结构组合的原则。

曲目众多的变奏曲在按某一曲式结构组合原则进行“装配”时，调式调性的变换在形成某一所谓“部”的时候，有着十分重要的作用。

六、曲式结构程式的变动。规范化曲式结构中的一些类型，在它们原始形成之时，或成熟之时，都表现出一定的程式性特点。典型的奏鸣曲曲式的程式是在奏鸣曲快板乐章内形成的。这里整个速度是快的，主部与副部多表现着刚劲有力的奋进形象与抒情歌唱的形象的对比。这两个形象是用独立而完美的连接部把它们的共轭关系表现出来的。最后用小结束部把副部中的转折发展肯定下来，暂时结束这种在副调范畴之内的发展。这些虽然不是奏

鸣曲式的本质特点，但这已成为奏鸣曲式开始的呈示部的程式特点，尽管后面的部分并不再按奏鸣曲式原则进行。具有典型的或不太典型的这样程式格局的段落或部分，可使人在不同程度上感受到奏鸣曲曲式结构在运动。这种逐渐纳入奏鸣曲曲式轨道上来的情况，已经在不同类型的回旋奏鸣曲中表现出来了。类似这样的曲式结构程式的转移可以在带有三声中段的舞蹈性复三部曲式、回旋曲式或分节歌类型的二部曲式与其他类型的曲式结合中体现出来。程式的转移虽然不能认为是曲式结构的组合原则的转移，但它带来的曲式结构边缘素质有时却十分清楚。

前面我们所提到的变异曲式范畴之内的许多类型与曲式的程式问题有关。

七、曲式功能的转换。曲式是功能运动的结构化。这就是说，任何一种曲式结构类型都具有同一的曲式功能运动。这种同一的曲式功能运动从根本上提供了边缘曲式生成和发展的必要条件。多种多样的曲式结构类型只不过是这同一曲式功能运动各种具体体现的形式而已。

音乐作品表现为曲式功能在曲式结构组合中各个级别上的复杂的，而又有上下各级别间相互密切关连着的总括体系。这里所说的级别是从核心、主题、曲式部分，整体曲式直到套曲结构，自小到大，从部分到整体，从简单到复杂的五个发展级别。每一级别都表明具有自身完满的功能运动过程，同时又在上下级别的隶属中，充当着上一级功能组成部分的一员。与我们这一课题直接有关的正是由曲式部分中体现出来的功能运动所形成的整体曲式，以及由整体曲式中体现出来的功能运动所形成的套曲曲式这两大级别。

在这两大级别上所产生的边缘曲式，其中的曲式功能运动形

式有两种：一是在边缘曲式形成中保持不变，不受妨碍。即边缘曲式的两种或三种曲式结构的结合，都以功能运动的同一形式为基础。被结合起来的两种或三种曲式结构共用一个曲式功能框架（成份的总数量）。二是在边缘曲式的形成中发生功能运动的转换。即边缘曲式的两种或三种曲式结构的结合是在功能运动不同形式上发生的。它们必然各自采用不同的曲式功能框架。

例如，七部回旋曲式，回旋奏鸣曲式和复三部曲式之间的任何结合形式，都将保持总的同一曲式功能运动框架。又如套曲——单章或单章——套曲的结合，也同样保持总的功能运动骨架。然而在带有Coda的再现三部曲式与无展开部的奏鸣曲式相结合时，或再现三部曲式与再现二部曲式相结合时，或无展开部的奏鸣曲式与五部回旋曲式相结合时，两种类型的曲式功能的框架是各不相同的。此外，在各种曲式结构组合原则之下的许多中介曲式都需要曲式功能框架的变动。

曲式功能转换时的框架变动的标志主要有如下几方面：

1.附属的曲式结构部分本身根据质量互变的学说，在规模比例上，在主题材料的完整性上，在调性的稳定上的增长，足以获得一定的基本曲式结构部分的功能。例如，如果再现三部曲式的Coda能在一定程度上取得中段移调再现的地位，那么，这一再现三部曲式就会因Coda的功能转换，获得一定的再现功能，即由附属曲式结构地位提升到基本形式结构地位。（这一变化并不产生功能矛盾，因为再现部与Coda同为结束、总结、概括的作用。）在“起、开、合”(i：m：t)的功能逻辑中结合了复合二部形式中的总体“呼、应”(i：t)的功能运动：

再现三部曲式	A + B + A i : m : t	Coda
无展开部的奏鸣曲式	A + B	A + B′
（复合形式）	A i	B t

向相反方向变动也是可能的。即由基本的曲式结构部分转换为附属的曲式结构部分，以此形成的功能转换会迫使功能运动的框架发生相应的变化。在前面的一种情况中，乐曲似乎在进行到Coda上时，因为Coda的功能获得转换的性质，就把乐曲从前面所经历的再现三部曲式的轨道，导入无展开部的奏鸣曲式的轨道上来结束。

2. 由于曲式部分的增删而使功能框架得以改动。曲式中段结构部分合并与划分情况将在三成份与四成份的功能运动间产生游移。展开部压缩成不大的连接过渡，或扩展出新的插部，都将改变原有的功能运动框架；一部曲式内部的扩充使功能运动得以从其内部进行功能级差的转换；无展开部奏鸣曲式的主副部，在再现部中的合并，改变双成份的功能运动为再现性二成份的功能运动等等。

这样，在曲式功能转换的条件下所发生的曲式结构变动，表明乐曲一开始是在某种曲式结构类型中进行，而到了发生曲式功能转换时，随着曲式功能框架的改变，乐曲进入了另一曲式结构轨道中，并在其中结束之。这种情况下所形成的边缘曲式是游动的，我们称之为动态的边缘曲式，而那种没有发生曲式功能框架改动的，则称之为静态的边缘曲式。

动态的边缘曲式十分复杂而多样化。是边缘曲式中极为重要的一种类型，常常用来表达音乐戏剧性的转变和发展，从而在音

乐内容与形式的结合中，体现出曲式结构的高度韧性和灵活性来。在动态的边缘曲式中，我们将会看到，相同的两种或三种曲式结构组合原则，可以在结合的过程中采取不同的手法，使同样的结合得到不同的效果。例如在一部曲式与再现三部结合的过程中，可以突出一部曲式内部乐句划分的清晰轮廓：即使第二乐句规模扩大，表现出中段展开性质，而第三乐句在与第一乐句开头相似的情况下表明为再现，同时在和声上和主题材料上又获得Coda的功能（参看肖邦的第八首《前奏曲》）。但也可以在更为隐蔽的情况下把再现三部曲式的功能运动结构框架突出起来（拉赫玛尼诺夫的第九首《前奏曲》）。另外，可以见到相同的两种曲式结构类型在结合的先后次序上的不同，也采取不同的手法。例如无展开部奏鸣曲式的主副部，在剧烈的减缩合并获得综合再现的情况下，可以形成再现三部曲式的总轮廓（门德尔松的《g小调钢琴协奏曲》作品25第一乐章），而再现三部曲式就有可能从中段的移调再现代替Coda的办法中，获得无展开部奏鸣曲的动态边缘曲式（柴科夫斯基《第六交响乐》末乐章）。我们也会看到相同的曲式结构可以从不相同的结合中获得。例如，可以把四部并列曲式最后一部分，加强其总结概括的作用，使其具有一定的再现功能，从而获得四部再现曲式。也可以从带有总结概括性的Coda的并列三部曲式中获得。这两种途径有时难以区别，这正好说明有这种动态转化的可能性存在（德彪西第八首《前奏曲》）。同时，在副部不再现的情况下，奏鸣曲式也可以在进展中形成四部再现曲式，这是十分常见的一种情况。至于同样的曲式结构可以在进展中向不同方向运动，更是十分常见。例如完整的奏鸣曲式可以删除副部的再现来形成四部再现曲式，当然也可增加主部的出现次数而获得各式不同的与回旋曲式结合的形式。

最后，我们还需提出，上述边缘曲式生成的各种条件或标志，经常是几种联合起来共同起作用。例如，曲式功能框架的变动常常是由于乐曲的某一曲式部分在规模、主题内容、和声性质上或与其他部分的组合关系上，促使其发生功能的转换。反之，曲式功能的转换在大多数的情况下都很难避免上述各方面因素的变动。

对复杂的曲式进行分析时，往往要求我们能在乐曲中找到这些因素，分析出对曲式结构类型所产生的影响，并在估计这种变更力量的大小时，辨认出所形成的边缘曲式。

在边缘曲式所表现出来的两种或三种曲式结构类型的结合中，并不是所有类型都获得平等明显的程度。通常总有一种类型是最明显，成为主导，我们称之为前景曲式，而其他一两种则根据不同程度成为背景曲式或隐蔽性曲式。

这样，我们可以根据边缘曲式所在的范畴概括如下几类：

（1）在规范化曲式结构体系之内的，以及规范化曲式结构之外的；

（2）在曲式结构组合原则之间的，以及某一曲式结构组合原则之内的——中介曲式；

（3）曲式结构表现为二重的，以及曲式结构表现为三重的（四重的十分少见）；

（4）静态的与动态的；

（5）附生性的与创意性的。

边缘曲式的类型是极其多样化的。从理论上讲，任何曲式结构组合原则之间或某一曲式结构组合原则之内，都有边缘性结合的可能，但数量和价值并不均等。我们分门别类地举一些例子，并加以扼要的说明，以进一步论证前面所述的观点。

中介性的结合

在所有五种曲式结构原则组合中，并列与再现原则多见，其次是循环原则。奏鸣原则比较复杂而特殊，因而很少见。变奏原则本身与中介形式无关，我们单独讨论它。

一、在并列组合原则中，一部曲式由于内部的扩充向二部并列曲式过渡是十分常见的。其最主要的特点是：有主题材料的对比和相应的抗衡规模，但曲式结构的部分划分不明显，因而对比部分不能单独成立。如韦伯的f小调钢琴协奏曲Op.79第一乐章Larghetto affettuoso的B段反复时，有在合成乐段的基础上扩充出来的并列二部曲式结构特点。肖邦#f小调玛祖卡舞曲Op.59，No.3复三部曲式的再现部，用“乐段中的乐段”代替原来的再现三部曲式。“乐段中的乐段”表现着并列二部曲式的结构原则。向一部曲式或二部曲式并拢、融合，或减缩变化的例子有：贝多芬第12首钢琴奏鸣曲第二乐章的三声中部，用反复记号划分开的两部分是十分清楚的，表现为二部曲式。三部曲式的痕迹已经十分微弱和模糊。此外第一部分又是以极为明显的半终止来收束，因此整首三声中部又获得大型合成乐段的一部曲式性质。

二、在再现组合原则中，再现二部曲式早已成为规范化曲式结构，可以说它是典型的中介性边缘曲式。再现部与第一部分和中间对比部分的比例是一个十分有决定性作用的因素：即$\frac{A}{2}:\frac{B}{1:1}$。无论来自哪一方面对这一比例关系进行破坏都将模糊再现二部曲式与再现三部曲式的区分界限。如拉赫玛尼诺夫的Op.23，No.4 D大调前奏曲，其再现部反复第一部分第二乐句，但稍有扩充；中间对比部分比例合适，但对比较强，形成由再现二部曲式向再现三部曲式的进展。斯克里亚宾的#F大调前奏曲，Op.37，No.2，

其中对比中段的比例有所扩大，但还抵不上第一部分。再现部有所缩减。形成由再现三部曲式的减缩（有 3 小节补充）向再现二部曲式的后退。

与再现四部曲式有关而结成边缘曲式十分常见，形成的渠道是非常多样化的。中间的两个部分相比较时，视其规模和独立性的大小，以及与两端部分平等抗衡的程度如何为转移，决定是否产生介于三部与四部之间的游移性，如格里格的Op.46，NO.3《阿尼特拉舞曲》的B部分，有主题材料及调性的对比，但规模小些，不甚独立；此外，舒曼Op.129大提琴协奏曲的第二乐章中，处于类似地位的是C部分。

从再现复合曲式的基础上也可以形成这类边缘曲式。例如帕格尼尼b小调小提琴协奏曲第二乐章，第一大部分中的并列二部曲式，部分间有更大的隔离性，而再现时省略了并列的第二部分。再如德彪西的第五首前奏曲，中间的B、C两部分有明显结合在一起与两端均等抗衡的性质，因此有形成复合中段的再现三部曲式的倾向。

还可以在各种复合曲式之间，复合曲式与单式曲式之间，发生边缘性结合。其中再现单三部与复三部之间的结合比较常见，方式方法也是多种多样的。

以柴科夫斯基的《罗密欧与朱丽叶》序曲的副部主题为例。这个主题开始是按照再现单三部曲式轨道进行的。但在其再现部结束后，用不间断的发展方法，立即与另一个对比主题连接起来构成一个新的中段。这一中段与前后主题处在密切组合关系的对比中，不产生像五部回旋曲式中C部那样的对比。因此整个副部主题就成为再现单三部曲式向再现复三部曲式进展的动态边缘曲式。

三、在由循环组合原则所形成的各类型曲式中，三部五部曲式、双三部曲式和回旋曲式，这三种类型彼此之间已经存在着中介性边缘曲式关系了。此外，多再现（五部以上）的回旋曲式与古老的回归（Ritornello）曲式彼此之间也可存在中介性边缘曲式的关系。比较独特的中介性边缘曲式例如门德尔松的第23首无言歌，《民歌》Op.53，No.5。这首乐曲的引子两次在主和声上出现在首（作为引子）与尾（作Coda）中，两次在属和声上（出现在中间部分）分别作为三部五部曲式的第一部与第二部（作为"插部"）之间的"主部"再现。因而整首乐曲既体现出三部五部曲式，又体现出带有移调再现的回归曲式。

四、在奏鸣组合原则中，中介性边缘曲式比较少见，其表现的形式是双重奏鸣曲式的结合，以及双重回旋曲式的结合。后面出现的奏鸣曲式大多是缩减的、概略的，其后半部由于要适应乐曲完满收束和概括的要求，常与Coda的功能结合起来。如舒柏特的即兴曲第一首Op.142，由一个带有插部的奏鸣曲式与一个无副部再现的奏鸣曲式以叠入方式结合起来。其中副部与插部都在后面进行了调性附合。其他的例子可以参看西贝柳斯的d小调小提琴协奏曲第一乐章；柴科夫斯基的《罗密欧与朱丽叶》序曲以及拉赫玛尼诺夫$^{\#}$f小调第一钢琴协奏曲第一乐章。

贝多芬第八交响乐末乐章是我们能找到的唯一的一首双重回旋奏鸣曲式的例子。其中副部主题在最后一次出现移入主调时，才在调性上附合起来。

五、在套曲组合原则中，套曲级别上这种组合原则主要体现在：（1）套曲中某一乐章的功能有所转变，从而使它处于基本乐章成员与附属乐章成员的游移状态中；（2）两个套曲曲式的结合。如贝多芬的f小调第21首、$^{\flat}$E大调第26首钢琴奏鸣曲，韦伯的f小

调单簧管协奏曲Op.26，都表现出不同数量乐章的游移组合。

圣-桑斯的e小调第四首钢琴协奏曲，在第二乐章的结束处出现明确肯定的，并有相当隔离效果的♭A大调终止式，把五个乐章一分为二。因而前两个乐章组成一个两乐章的套曲，由变奏曲与三部曲式乐章组成；后三个乐章组成另一个三乐章的套曲，由快、慢、快各乐章组成。

这种两套曲并连在一起的古老的复合套曲例子可参看巴赫的Toccaten集中的第二首#f小调的Toccata con Fuga。这里有两套Toccata con Fuga的组合并连在一起。两套之间由终止式隔开，但每套之内都是在不间断进行中，把前后两乐章连接起来的。

曲式组合原则的双重结合

这是最重要、为数最多的一类，其中包括由并列、再现、循环、奏鸣和变奏五种组合原则任何两种间轮流结合的众多分类类型。不是所有这些结合都平等重要。其中差不多有一半应用得并不多，其中少数应用得更少。

一、奏鸣与再现组合原则的结合是最常见的一种，表现的方式方法及形成的途径是极为多样化的。

1、与简单曲式结合而成，主要来源于下列一些途径：

（1）再现三部曲式的第一部分本身，包括后一半明确地向其他调性的转调，同时在不间断的发展中，出现某种程度的新材料。经过中间部（如果是展开部的话，就更加显示出奏鸣曲曲式特点）后，再现时在调性上做附合。这样的作品如莫扎特的♭E大调第四首钢琴奏鸣曲第三乐章。复三部曲式的两个单再现三部曲式都是这种结合。

（2）再现三部曲式对比中段的材料，在某种程度上移入Coda，

在功能上与Coda结合起来，并且做调性附合。这样的作品如勃拉姆斯的Op.116，No.6间奏曲；柴科夫斯基的第六交响乐末乐章，D大调Op.11弦乐四重奏第二乐章等。

（3）前两种结合法同时出现。即在单三部再现中，又在Coda中的附合，形成双重调性及主题材料的奏鸣性附合。如斯克里亚宾的e小调玛祖卡舞曲，Op.25，No.3；勃拉姆斯的A大调间奏曲，OP.118，No.2，第一部分。

（4）由二部曲式的再现部或中段进行移调附合而产生。如格里格的钢琴组曲《心绪》Op.73，No.16；勃拉姆斯的d小调钢琴协奏曲，第二乐章副部主题以及肖邦的e小调夜曲Op.72，No.1。

2、与复杂的曲式结合而成，也有四种来源：

（1）具有明显奏鸣曲式程式的奏鸣曲式，在省略副部再现时，将会很容易与四部再现曲式结合起来。尤其是当主部与副部在呈示部中相对地隔绝独立起来的时候更加如此。如维奥蒂：No.20，D大调，No.29，e小调，No.23，G大调的小提琴协奏曲的第一乐章；莫扎特：♭E大调第14首钢琴协奏曲第三乐章；勃拉姆斯：F大调第三交响乐第二乐章等。

四部再现曲式的第二部分(B)移入Coda中做调性附合时，可以“恢复”奏鸣曲式的结构组织原则。我们遇到一个例子是舒柏特F大调Op.94，No.5音乐瞬间曲。

（2）由常规的奏鸣曲式，再现时做不寻常的减缩，形成简单的三部曲式。这种动态的边缘曲式是由高级的复杂曲式结构在运动中“下降”为简单的并列或再现的曲式结构。在这种情况下奏鸣曲式只能以它唯一的程式性标志来判明。如莫扎特：K.488第23首钢琴协奏曲，第二乐章；《伊多美奴斯》序曲（下降为并列三部曲式）；布鲁赫的g小调No·1小提琴协奏曲第一乐章出现在原调上的

减缩主部主题的再现，使第一乐章在表明为并列三部曲式加 Coda 时，又获得四部再现曲式的性质。

3、与复三部曲式的结合形成。它的特点是：在保持复三部曲式的一级曲式部分三大结构组合的形式下，第一大部分和第二大部分的主题都可在第三大部分中（再现部）做调性附合。换句话说复三部曲式的中段也可作为“副部”参与奏鸣曲式再现部中的调性附合。如肖邦用三部曲式创写的 A 大调Op.60《船歌》，中段的第二主题与第一部分的主要主题同在主调上出现在总再现中；另一个单独在Coda中做调性附合。此外，这首作品的第一大部分主要主题，也因在这部分里再现时出现的调性附合，而产生奏鸣曲式韵角。类似的情况可参看肖邦的♭A大调Op.61幻想波兰舞曲。

美国近代作曲家巴贝尔的G大调Op.14小提琴协奏曲第一乐章的奏鸣曲式非常独特，它在保持明确的三大结构组合的情况下，在呈示部与再现部各自的内部也进行了主题材料和调性的局部附合，形成了两个局部的无展开部的奏鸣曲式。在呈示部里，主部似乎要求向副部做附合。反过来，这两个小型无展开部的奏鸣曲式之间又产生全乐章曲式的总的主题材料及调性的常规附合。

4、奏鸣曲式与集中对称曲式的结合非常自然而容易，因而屡见不鲜，这里不用再举例。

二、奏鸣与循环组合原则的结合。回旋奏鸣曲式早已作为边缘曲式结构的一种类型，纳入研究传统规范化曲式结构曲式学中来了。然而在实践中奏鸣组合原则与循环组合原则的结合远不只是这一种，它们大都表现得特别灵活。可分成两大类别：

1、没有第三主题参与的结合。这仅限于利用原来奏鸣曲式的主部主题与副部主题的各种循环出现，和再现附合的方法而构成的结合。

（1）在无展开部的奏鸣曲式的基础上，再现部之后再次引入主部主题，与三部五部曲式的B部做奏鸣性移调附合再现，两者所达到的都是奏鸣与循环组合原则结合的结果。但它们在程式形式上是有区别的。这类结合很容易见到。

（2）在第（1）类结合的基础上，主要主题的第一次再现也不在原调上，第二次再现则回到原调上来，形成所谓主题、副部双重附合的结合形式。主要主题不在原调中再现是与古老的回归曲式（Ritornello）要求有关，因此这里实际上看到的是与回归曲式的结合。这样的例子有贝多芬的#F大调第24首钢琴奏鸣曲，末乐章；柴科夫斯基的G大调第三首管弦乐组曲，第一乐章等。

（3）在一般的回旋奏鸣曲式之后，主部与副部各增加一次再现，只有在这一次的再现中，副部才进行了真正的调性附合，前面两次都不在主调上。结果形成了一个常规的五部回旋曲式和一个上述奏鸣与循环组合原则结合的曲式，以叠入方式衔接起来。施波尔的a小调No.8小提琴协奏曲《歌剧场景》的第三乐章，就是这样。

（4）利用主部主题在展开部开始，在展开部中间以及在Coda中，甚至在副部之后，多次相对完整的再现，造成循环组合原则的体现，达到两原则结合的目的。有名的例子有贝多芬的C大调OP.43《普罗米修斯》序曲；勃拉姆斯e小调第四交响乐第一乐章等。

2、有第三主题参与的结合。这是在奏鸣曲式的主部与副部之外，引用第三主题或第四主题作新“主”部，与主题或副部交替出现在呈示部中间、末尾，展开部中间或再现部中间或末尾。总之，出现的地方没有一定，只要造成循环出现的效果即可，同时原主部、副部依然按奏鸣组合原则进行呈示、展开和再现。如著

名的里姆斯基·科萨科夫的交响诗《童话》就是这样一种奇特结合例子。

三、再现与并列组合原则的结合。要想体现这种结合，就并列曲式和一部曲式来说，需要其内部结构复杂化作基础：主要是乐句的相对独立性增长和再现因素的扩大，Coda功能的转换。规模并不一定总成为有决定性的因素。相反，就二部、三部、四部再现曲式来说，内部结构部分的融合、归并，对比的削弱，曲式功能的转换等等，是非常关键的。

1、再现曲式与一部曲式相结合，或反之。如贝多芬的A大调第七交响乐，第二乐章主题，结合了复乐段的一部曲式和再现二部曲式。在斯克里亚宾的♭G大调Op.11第13首前奏曲中，第一合成乐段以强烈不稳的平行小调属和声结束，然后是以展开方式开始的第二乐段，包括后一半再现性质的Coda。

一部曲式与四部再现曲式结合的例子，可以参看斯克里亚宾的♭e小调OP.16，No.4前奏曲。如果说具有不完满终止的A部分可以用来结束整个乐曲的话，那么它在乐曲的开始处也可成为独立的一部曲式存在。然而短小的规模和模进结构组合又使它成为一个融合的整体。

2、并列原则的二、三部曲式与再现原则的二、三部曲式之间的各种结合也是完全可能的。

(1)舒曼的Op.86青年乐曲集，No.33《丰收葡萄之乐》。这里再现二部曲式之后的一部分具有独立的意义，并且用三连音音型和音阶走句综合了中段主题材料，此后才有短小的具有再现意义的Coda。这就形成再现二部曲式与并列三部曲式的结合。

只有再现因素的二部曲式可以获得再现与并列原则的结合。如门德尔松g小调 Op.25 钢琴协奏曲第二乐章，钢琴开始呈示的

主题。

（2）菲比赫的钢琴小曲集第五首《无言歌》。第三部分具有两部分综合性质，因此形成再现与并列原则的结合。这是很容易见到的现象。

（3）勃拉姆斯的D大调Op.10，No.2叙事曲的第一部分。这段音乐的最末6小节具有再现意义。但在主持续音上结构的反复造成功能的转换，使之又获得Coda的含义。结果：并列二部曲式与缩减再现三部曲式的结合。

（4）德彪西的前奏曲集第八首《棕色头发的姑娘》第三部分(22—28小节)，表明要以明确的♭G大调终止来结束全曲，并且已有前面主题的变体再现。但阻碍终止的闯入带来较明确的再现性质第四部分，同时又表明为一大型变格补充性的结束部。这样并列三部曲式加Coda与再现四部曲式就结合起来了。

四、循环与再现组合原则的结合。在这类结合中，边缘曲式的形成大多是从以下两方面来进行的。这时，整个乐曲的曲式结构在运动的过程中，必然实现剧烈的变动。

1、在简化的过程中结合。这主要是把带有简单中间对比部分的复合再现三部曲式的再现部，进行缩减而来。同时，前面没有进行简化的单三部再现曲式各部分，又在规模上和组合关系上与中段和简化部分产生相互抗衡的平等性质。正是在这点上它将区别于缩减的复合再现三部曲式。如柏辽兹的《哈罗尔德在意大利》交响乐，第二乐章《唱着晚祷的巡礼者行列》就是这样简化的有名的例子。它是由缩减再现的复三部曲式与五部回旋曲式的结合。

2、在填加曲式循环部分的过程中结合。如贝多芬的第九交响乐第二乐章的三声中部。再现三部曲式的再现部将要结束的时

候，突然在属持续音上对置起来一段属调上的主题变奏，并突出新对题，同时加以特别的扩充。然后又在原调上作了主要主题最后一次完整的再现。这样，简单的再现三部曲式就在进行过程中纳入到五部回旋曲式的轨道上来，并在其中结束。

巴洛克时代所流行的回归曲式（Ritornello Form）也常与Da Capo曲式结合起来，形成古老的边缘曲式类型之一。这时主要的回归部分与插部交替出现，在经过一系列其他调性之后，再现最开始在主要调性上的交替部分，并结束之。如巴赫的E大调小提琴协奏曲第一乐章和第三乐章；亨德尔的Op.3，No.5大协奏曲的末乐章等。

五、奏鸣与并列组合原则的结合。这是指当奏鸣曲式只在呈示部的程式中表现（包括展开部在内），在整个再现部被删除之后，用Coda来结束全乐曲时实现的一种结合。这样的例子可以举贝多芬的利奥诺拉序曲第二，Op.72a。如果把引子也标在内的话，它将体现出一个由五个对比部分（引子＋主部＋副部＋展开部＋Coda）组成的五部并列曲式的结构框架。

以乐段为基础而累积起来的复乐段，双乐段，重双乐段，选奏乐段及乐段群等结构，都可能采取各乐段在主题材料上的平行关系，如果在这种结构形式的后一半，即第二乐段，或后面的一双乐段里，进行调性和主题材料附合时，奏鸣曲式的组合原则就可有所体现，而整个结构仍然可以认定为单一曲式结构原则的。如利亚多夫的e小调Op.46，No.4前奏曲是一首复乐段结构的作品。两个乐段的后一半，在相同的主题材料上进行了再现部调性附合。形成无展开部奏鸣曲式与大复乐段之间的结合。还可参看里姆斯基·科萨科夫的《穆拉达》歌舞剧的前奏，门德尔松的a小调第17无言歌，Op.38，No.5，肖邦的e小调Op.72，No.1夜曲等。

六、循环与并列原则的结合。这也是很少见的。在实践中只遇到两种以间接方式而达到结合的情况。

1、在三种五部循环组合的结构中，把最后的一次主部再现压缩成短小的Coda地位，从而使前面成为并列二部曲式的反复或变奏反复。例如，勃拉姆斯的#c小调Op.117，No.3间奏曲的第一大部分就是这样，它最后的一次主部再现只有原来的一半(5小节)，而且是在主持音上做动机时值的宽放。这样，整个部分就获得二部并列的反复与三部五部曲式的结合。

2、在采用循环组合原则的多部(超过五部)曲式结构中，用间断分割的手法把整个乐曲分成前后两大组合，从而获得高一级别的曲式结构，而原来的多部组合则处于次级的曲式结构地位。如亨德尔Op.7，No.2管风琴协奏曲末乐章。这是在多部的回归曲式基础上，把乐曲分成前后两大组合的。

七、变奏原则与其他四种原则的结合。这是指：(1)在各种曲式类型中，主题陈述部分在不少于两次出现时，每次的变奏变化；(2)在各种曲式类型的主题陈述部分中，增加变奏变化的反复；(3)各种曲式类型中，主题陈述部分在上述两种情况中变奏变化的总合——即把分散在各曲式部分中的变奏变化前后进行归并和概括。

贝多芬的D大调钢琴奏鸣曲 Op.28 第二乐章复合再现三部曲式的主要主题(即再现单三部曲式最开始的主题)，在整首乐章中共出现六次(不算反复标记中的反复)，并采取两个间隔分散开来的变奏“套曲”的方式排列开来的。每一“套曲”包括三次主要主题陈述。第一“套曲”是一个在主要主题原形再现之间用八度旋律作变奏中段的三部性附生曲式。第二“套曲”紧跟着主题第三次陈述之后出现，同样是一个在主要主题两次装饰变奏之间用八度旋律

作变奏中段的三部性附生曲式。实际上这时整个乐章已经存在着三种曲式组合原则的结合了——一线的复三部曲式，二线的变奏曲式，三线的附生曲式。

然而这首乐章还有一个可以“追究”的地方。装饰变奏开始于复三再现部主要主题的反复处，而不是从主题的复三再现处。这就把整首乐章一分为二：前一半为不加装饰的五部回旋曲式；第二一半为大大加以装饰的三部五部曲式(包括单三的中段主题)。Coda中的中间插部主题也做了一些变奏。这两个循环曲式的并列，组成乐章的第四线曲式。

巴拉基列夫的伊斯拉美(《东方幻想曲》)；格林卡的《卡玛林斯卡亚》和《阿拉贡的霍达舞曲》；巴拉基列夫的b小调三首主题序曲；以及里姆斯基·科萨科夫的三首俄罗斯民歌主题序曲等都是与变奏原则结合的著名的范例。

变奏的手法与奏鸣曲式的结合甚至可以从主部与副部之间都具有变奏关系中体现出来。在这种情况下，奏鸣曲式的其他曲式部分在采用主部和副部材料时，当然就更加容易纳入变奏发展的轨道上来。因此在舒曼a小调Op. 54钢琴协奏曲的第一乐章中，如果主部算做变奏曲主题的话，那么副部就是这主题的第一次变奏，呈示部的小结束为第二次变奏。在展开部中又进行了两次主题的变奏发展，成为主题的第三和第四次变奏。再现部中则又进行了第五、第六次变奏。最后一次变奏是出现在Coda中。

变奏手法与奏鸣曲式相结合的最后或最高形式，就是奏鸣曲式应用的所有主题材料，都来自同一主题的变奏变体发展，并且根据奏鸣曲发展所需要的对比对同一主题进行变体——变奏加工。这就是匈牙利作曲家李斯特所创造的主题变形法在奏鸣曲式乐曲创作中的应用。

尽管整首乐曲都处在同一主题的变奏发展中，我们并不认为这是一首变奏套曲，以至于把奏鸣曲式看作是附生的。在很大程度上变奏套曲的发展是处在奏鸣曲式结构组合原则的绝对优势之下的。这与在变奏套曲中所形成的附生的曲式结构正好处在相反的关系中。李斯特的交响诗《塔索》和《前奏曲》是这种特殊结合的典型例子。

八、套曲与单章组合原则的结合。这是在所有边缘曲式中最为重要的一种结合类型之一。组合原则的结合不仅涉及整首三乐章或四乐章的套曲的外部框架，而且与乐曲内部曲式部分的复杂化和扩展直接连系起来。

这种结合是在下例两种基础上进行的：

1.套曲基础上的单章化。

（1）用奏鸣曲式的呈示部和再现部作为两个独立的"乐章"，把中间的其他乐章前后包裹起来。不论部分之间是否有明确的终止式间隔(在无明确终止式间隔开时，尤为典型)，都会增进整个套曲的单章化。

莫扎特的c小调K.475钢琴幻想曲，两端的奏鸣关系十分明显，但副部不够独立。有着不同调性和曲式的各乐章，都是在没有明确终止结束之下连接起来的，并且在不同程度上表现出展开性质的主题材料联系。舒曼的D大调Op.120第四首交响乐、各乐章的终止结束较为明确，但中间两乐章有引子和第一乐章材料贯穿，第四乐章在完成自己应有曲式结构的同时，巧妙地又体现着第一乐章的再现部功能。还可以参看米亚斯科夫斯基的#f小调第二十一交响乐和李斯特的第一钢琴协奏曲。

（2）把处在不同排列(逐渐加快，或渐慢或是快慢相间)中的并列乐章，以和声上的不结束或不间断的过渡，彼此串连融合在一

起，也可体现整个套曲的单章化。如果每一个乐章中再贯穿着主题材料的联系，那就会更增加乐曲的整体性。舒柏特C大调钢琴《幻想曲——流浪者》就是这样的一首极好的例子。还可参看贝多芬的♭E大调No.13首钢琴奏鸣曲末乐章；李斯特的钢琴曲《西班牙狂想曲》和第六号《匈牙利狂想曲》等。

2.单章基础上的套曲化。

（1）一首完整的奏鸣曲式乐曲的某些组成部分，在功能转换的基础上，变为具有独立性质的乐章。例如瓦格纳的歌剧《纽伦堡的名歌手》序曲中的奏鸣曲式就是这样。奏鸣曲式的主部，构成"套曲"的第一乐章，副部主题则构成"套曲"的慢板乐章；由跳跃而诙谐且具有讽刺性的主部主题材料而构成的展开部，则起着"套曲"的第三诙谐乐章的功能。最后各主题在复调中的综合再现，则为概括总结意义的套曲第四乐章。

还可参看李斯特的交响诗《普罗米修斯》，格拉祖诺夫的第二钢琴协奏曲和里姆斯基·科萨科夫的♯c小调钢琴协奏曲。

（2）从套曲曲式的某一乐章中，突出起来的某一曲式部分，获得这一套曲所没有的、另外体裁的乐章性质。例如柴科夫斯基第一钢琴协奏曲第一乐章的长大而独立引子，获得庄严辉煌的引子乐章的功能，第二乐章中的Prestissimo段，获得四乐章套曲中诙谐乐章的功能；在拉赫玛尼诺夫d小调第三钢琴协奏曲的第二乐章中，Poco Piú mosso一段也具有同样的功能作用。

（3）单章基础上的套曲化，还有一种比较重要的形式，我们称之为套叠式结合类型。起着套曲乐章作用的部分，是由曲式之外安置进来的插部出现在展开部的前后或中间。如李斯特b小调钢琴奏鸣曲，在展开中间出现了一个在♯F大调上的慢板插部，起着慢乐章的作用，而在展部的末尾，再现之前，以主部主题所做

的 Allegro energico 段，则起着套曲诙谐曲的乐章作用。这样的例子还可参看圣-桑斯的a小调大提琴协奏曲和普罗科菲耶夫第一钢琴协奏曲。

格拉祖诺夫的小提琴协奏曲有些不一样，在乐曲的最后，有独立的尾声乐章出现，与第一乐章的Cadenza紧相接连。因而在第一乐章展开部中间出现的则只有代表慢板乐章的插部。

如果奏鸣曲式的各个组成部分内部，发展过分扩大化，同时又进行奏鸣曲式过分的变形，导致奏鸣曲式的瓦解或倾向瓦解，那么，整首乐曲将会走向其反面，即变成从套曲基础上进行单章化的结合过程。这在理查德·施特劳斯晚期的一些交响诗中看得很清楚。

曲式组合原则的三重结合

从纯推断上来看，三重结合的可能性会更加繁多，但我们在实际创作中并未发现如此。一般说来，规模巨大而复杂的体裁和曲式所提供的机会会更多些。

一、曲式组合原则的三重结合有着十分古老的传统。早在巴洛克——洛可可时代，静态的边缘曲式就十分常见，其中就包括这种三重原则的结合。如巴赫A大调(BWV1055)古钢琴协奏曲的第三乐章为 Da Capo 曲式原则、回归曲式原则和奏鸣曲式原则的三重结合。

巴赫a小调为两把小提琴创作的协奏曲第一乐章中，回归曲式和奏鸣曲式因素，是在大型的两部曲式基础上结合起来的。

二、在奏鸣曲式组合原则以外的各种简单曲式组合原则之间的三重结合。如拉赫玛尼诺夫 ♭E 大调 Op. 23, No. 6 前奏曲即一部曲式、并列二部曲式和再现三部曲式的结合。具有特点的是，在乐

曲的第23小节处，有一个十分明确、清晰的原调完全完满终止。这说明乐曲完全可以在此结束。然而后面几乎占全曲一半的长达20小节的一部分又具有双重功能作用：即再现部和Coda的作用。这就说明全曲又有再现组合原则，或某种曲式类型加Coda的体现。第二个特点是在乐曲的第9小节处出现了一个完全、但不太完满的g小调终止式。这就使第23小节之前的一大部分具有大乐段或平行二部曲式的两重性格。整首乐曲就在这两大和声和结构的特点基础上，摇摆于三种曲式组合原则之间。

穆索尔斯基的《图画展览会》，开始是循环原则、组曲原则和变奏原则的三重结合。显然从第七曲目《里莫日集市》起，加速了曲式的发展，首先把循环原则的代表"漫步"，转变为组曲曲目之一（《与死人用死的语言谈话》），进而又把"漫步"融合到曲目之中（《基辅大门》），从而彻底地消除了循环的原则。最后，又把后几个曲目在不间断的和声过渡中贯连起来，进行了在四个"乐章"基础上的单章化的发展。这里曲式结构的动态发展表现得再清楚不过了。

三、有奏鸣组合原则参与的三重结合更为多见。如莫扎特的♭E大调K.449钢琴协奏曲第二乐章的曲式结构是循环原则（回旋曲式、回归曲式）、变奏原则和奏鸣原则的三重结合。贝多芬的F大调Op.59，No.1弦乐四重奏第二乐章，复合再现的三部曲式的第一部分是一个小型的五部回旋曲式，这一部分在再现时，做了相应的调性附合，获得了奏鸣原则的体现。这里是复三部曲式、奏鸣曲式和回旋曲式的三重结合。

拉赫玛尼诺夫的d小调Op.30第三钢琴协奏曲第一乐章有一个非常简短的连接部，在再现部中这个连接部在钢琴的音型华彩伴奏之下，引导副部主题出现，但没有进行调性附合，这便削弱了

奏鸣原则，使之退回到循环或再现原则影响之下。这在主部主题增加在原调上陈述的次数情况下，大大地被强调出来了。这样整个第一乐章就建立在奏鸣曲式、回旋曲式和复合再现三部曲式的三重结合之中。

附生性的结合

在赋格曲或创意曲中，我们最常见到的是把整首乐曲按三部或二部组织起来：呈示部，中间部，再现部或第一部分和第二部分。例如巴赫的十二平均律钢琴曲集第一集中的第一首赋格曲，就是二部曲式结构的。同集的第三首是三部曲式结构的等等。可以把巴赫的长大的管风琴c小调帕萨卡里亚舞曲的二十一次主题出现看成四——五部并列或再现组合原则的体现。可以把勃拉姆斯e小调第四交响乐末乐章由三十八次主题变奏加一大Coda而成的恰空舞曲，分划成四大部分，相应交响套曲的四个乐章。最后一部分(包括十五次变奏)显然具有再现部的性质。

以短小的动机式主题为基础的固定低音变奏曲，更需要这种曲式成型的组合，来维持全乐曲结构的内聚力。因此阿连斯基D大调Op. 5，No. 5的固定低音的变奏曲，很巧妙地把大调动机中的下属音升高，在相应的属调旋律配合下，获得同样的这一动机在中段属调中的变奏。在还原时又构成动力化再现三部曲式的再现部。

简短的变奏套曲，例如由三至五个曲目组成时，常常表现出简单的再现或并列组合原则中的各种小型曲式。

李斯特的♭D大调第三首《安慰曲》是由三次主题变奏（中间一次稍有扩充)陈述而组成，最后的一次显然具有Coda性质。因而把整个乐曲纳入二部曲式加Coda的结构框架之中。

带有再现三部曲式组合原则，主题出现三次的变奏套曲较为常见。这里，第二次主题的变奏出现，获得中段意义。这可能用主题简单的移调（肖邦D大调Op.33,No.2玛祖卡舞曲开始部分）、调式变化（巴尔文斯基：钢琴小品《老鼠和熊》），以及前两者相结合（舒曼：青年钢琴曲集第八首）的方法来体现。还可以使第二次主题的出现具有展开性变奏（巴尔文斯基：钢琴小品《摇篮曲》）或者比较少见的三次都以合头开始、尾部移调来结束的方法（比捷：儿童游戏曲集No.7和8）而体现。

具有再现四部曲式结构的变奏曲可以参看有名的李斯特♭A大调《爱之梦》No.3。中间两次变奏可同时认为是展开性中段，与两端再现部分用半终止隔离开来，但它们的变奏性质陈述也是很明显的。

规模重大的、曲目众多的变奏曲，如贝多芬的c小调32首变奏曲；柴科夫斯基的F大的调变奏曲；格拉祖诺夫的♯f小调变奏曲等，几乎都有十分精密的组合手法，从整体上体现着某种曲式的组合原则。在规模巨大的双主题变奏套曲中，可以同时体现奏鸣曲式和交响套曲的组合原则。以法国作曲家西瑟法郎克的♯f小调交响变奏曲为例，这首变奏曲采取变奏曲目的非段分式的组合法：所有变奏曲目并不用变奏编号标出，甚至也不标出“主题”的原始陈述来，并用不同的方法把它们融会贯通接连起来。没有终止式的间隔出现。因而整首乐曲就获得一个巨大的单乐章套曲曲式，同时两端乐章还体现出局部的奏鸣曲曲式结构。

结　束　语

曲式组合原则的相互结合有着古老的传统。这是作曲家经常力图使他的作品的结构更具内聚力，使作品各个部分之间能有各

种原则的联系而巩固起来；是为了达到在形象内容表达和发展中，使之更加与曲式结构适应起来、更加丰富和灵活起来的目的。边缘曲式大大扩展了曲式的这种适应能力。从另一方面来看，如果我们同意曲式是功能运动的结构化，那么，结构逻辑的发展、扩充、丰富化和灵活化决不会有损于音乐作品的完整性。边缘曲式也正是这种合乎逻辑发展的产物。正像我们从曲式形成历史上看到的那样，奏鸣曲式、奏鸣回旋曲式、套曲曲式、单章套曲曲式是作为简单原始曲式结构类型有逻辑性的发展继续。反过来，正是各种边缘曲式（其中最主要的动态边缘曲式）有力地证实了曲式功能运动的存在和它的复杂性以及它的重要支配作用。

边缘曲式的研究也应涉及曲式结构发展方向的问题。边缘曲式的发展预示着什么？它会不会像技术领域内其他学科，如复调与和声那样：经过了漫长的历史发展，从理论到实践各方面都得到确定和发展，在统治古典主义和浪漫主义时代的音乐之后，又逐渐濒于瓦解？曲式结构似乎与调式——和声的发展有着同样的经历：原始自然的民间调式功能，通过漫长的发展逐渐凝结到大、小调体系中来；在大、小调体系中，调式和声获得空前发展，并确立了常规化、定型的调式和声体系。然而和声的发展并未停下来。转调、交替、离调、副属和弦、半音——变音体系和声的采用等，把常规化定型的调式和声体系大大地复杂化了，以至于在晚期浪漫主义时期，调式和声的稳定性发生了危机，终于最后导致调式和声的瓦解。

曲式结构也要走这条道路吗？现代音乐需要曲式结构吗？需要怎样的曲式结构？我们现在还不能回答这些问题。最好是注目以待，历史将最后做出回答。然而，不论历史将做出怎样的回

答，曲式结构的理论正像其他一切领域中的理论那样，不断地向前发展，将是无法阻拦的。

（原载《中央音乐学院学报》1986年第1、2期）

20世纪音乐结构的一般特征

李吉提

我国音乐院校现在所开设的曲式与作品分析课，基本属于西方传统的古典曲式学体系。借助于它，不仅可以科学地了解、剖析从巴洛克时期到维也纳古典乐派直至浪漫派的全部音乐财富，而且可以通过对以上三时期音乐结构形态的总结、归纳，比较现在，探索未来，寻求以后音乐发展的轨迹。

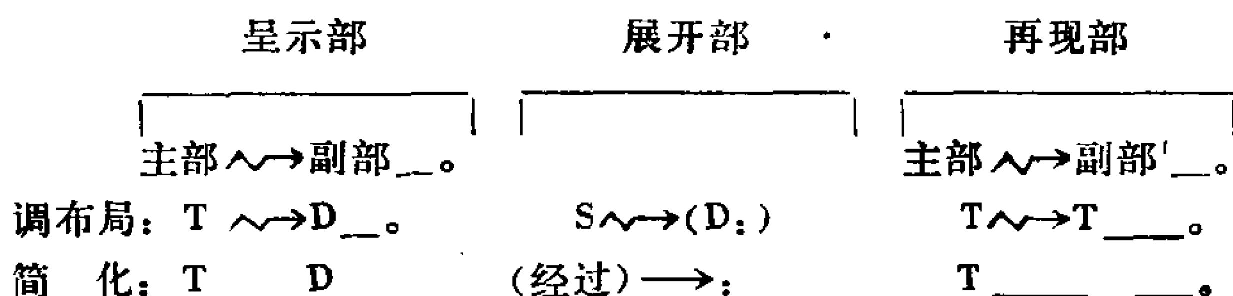
一、现代音乐曲式问题研究的起点应始于本世纪初

近年来，由于国家实行了对外开放政策，形形色色的现代音乐，特别是先锋派音乐，使人们感到难以理解、消化。为此，不少学者勤奋学习、研究，写出了一些有关现代和声、序列音乐的专著和涉及曲式问题的论文，为促进我国现代音乐技术理论的研究，发挥了很好的作用。但是，研究的兴趣和对象，多为第二次世界大战以后的音乐，而且，大多集中在对一部分先锋派音乐的研究上。以致某些音乐技术领域的研究工作出现了一个“断层”。以曲式学为例，系统的现代音乐曲式状况研究必须选择一个准确的起点——它既要与古典曲式关系密切，又要最多和最直接地孕育了现代音乐结构特点，并确实给后来人许多启示。选择这样的

作品进行研究，才能理清现代音乐曲式结构的来龙去脉。为了进行系统性的研究，我以为从德彪西的音乐入手来认识曲式问题，更容易找到一条“秘密通道”——德彪西音乐的一头连着古典，另一端则影响着当代。虽然，用今天的眼光来看，德彪西的音乐也许太接近于传统，但他毕竟为现代音乐的启蒙，发挥了重要作用。

二、德彪西的音乐向古典曲式理论提出了什么挑战？对后来产生了什么影响？

人所共知，古典曲式结构的主要依据之一，就是建立在传统大小调体系及功能和声基础上的，对多声音乐结构的组织与控制——即音乐作品的调布局及和声功能序进。它能从整体上控制音乐的张力、内聚力和平衡力，并直接体现音乐作品的逻辑与层次。如标志着古典曲式学最高成就的奏鸣曲式，就首先是以调功能布局为依据而结构的：

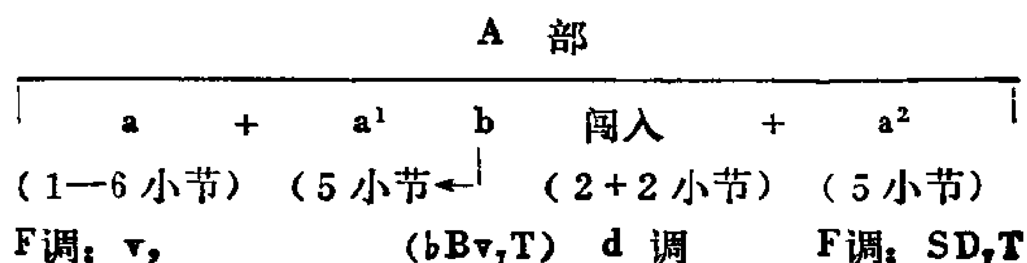


即是说，奏鸣曲式呈示部中，“提出矛盾”是靠调的功能对置；“解决矛盾”的“过程”是通过调的功能转换（见展开部）；而“矛盾的最终统一”，也是通过副部向主部靠拢，作“调服从”来体现的。这样的曲式进行很有力度（“T→D”是有力的上方五度跃出）；同时，整体上又很具有平衡感（“经S→T”是下方五度返回，正好与前面平衡）。此外，古典曲式中，其他曲式的分部，以及每一部下属的分

段、分句，也都与各段落间调关系的远近以及和声功能进行的起讫有关。亦即是说，古典曲式正是在不同功能级别的调布局、和声布局设计的基础之上，借助于功能和声体系的结构力，才完成了各种各样的音乐艺术“建筑”。

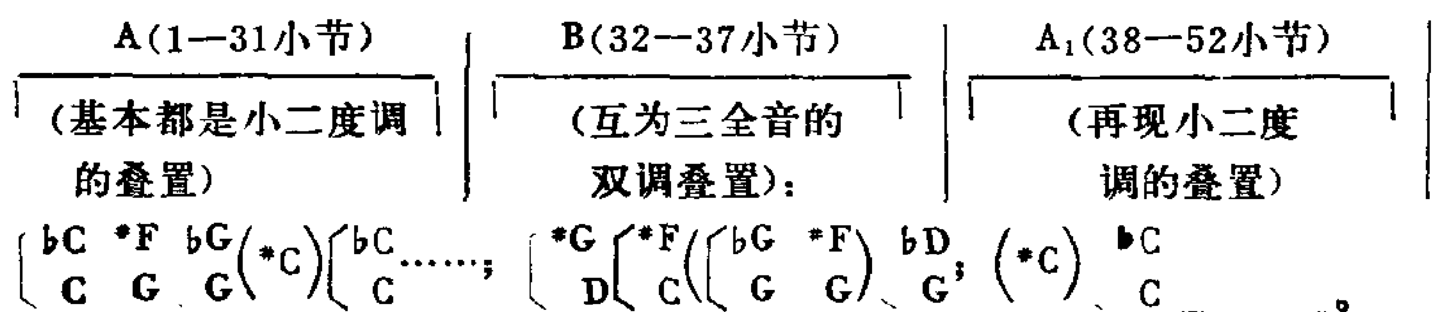
而德彪西又干了什么呢？作为印象派的代表人物，德彪西不喜欢堂皇的气派和戏剧性因素。他放弃了传统大小调，放弃了以功能和声为主的音乐语言，而采用传统大小调以外的各种调式音阶(包括全音阶)写作；又由于他特别注重细腻的和声色彩变换和旋律片段的合乎演绎的展开，所以他很少设计“高大的建筑”，他的曲式思维几乎都与典型的奏鸣曲式无缘（尽管他也写过题为奏鸣曲的作品），而偏爱设计“别墅”或勾画出一座座“海市蜃楼”，让它们的结构模模糊糊，若隐若现。他在很大范围内，有意淡化了曲式的功能作用，淡化了曲式段落与段落间的划分：一方面，我们有时很难明确地看到作为段落终止的古典式“句号”“$DD_7—K^6_4—D_7—T$”；另一方面，德彪西又喜欢在这无终止式的连贯流动中不断嵌入或拼贴进新材料、新段落。它们衔接得如此平滑，以至有时让人连曲式及其内部各段落的级别与分层，也感到模棱两可。

德彪西的钢琴组曲《贝尔加玛斯克》中的第一首《前奏曲》是他早期之作，所以在总体手法上，与传统关系还较密切(包括终止式)。但是，由于作者注重色彩变换，使其乐曲在第一部分进行的过程中，就拼贴进了某些新材料。下面是第一部分的内部结构：

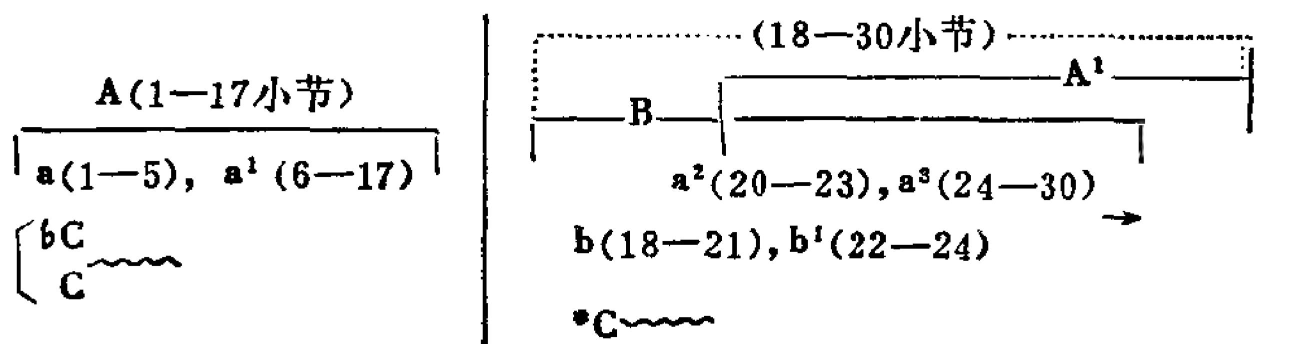


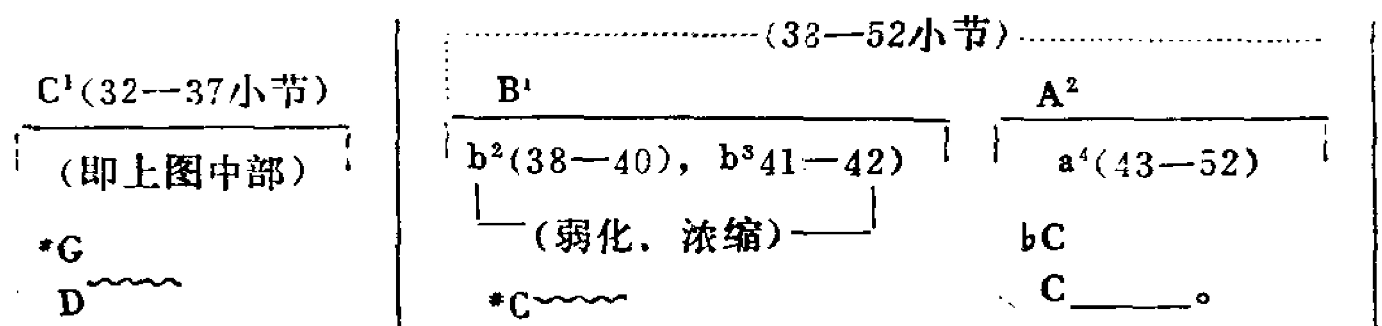
b的出现，使a^1的进行不得不改变方向。问题更在于a^1句并没有明确的终止(那个临时离调的“$^\flat$B：V_7T”并不足以牵制a^1的旋律“站住”)，这使拼贴进来的b具有扩充性（用加入新材料的办法来代替传统的扩展、伸长或分裂、模进等扩充手法)——如从这个角度考虑，我们可以把A部看成乐段；但也有可能把它们看成是轮廓不清的单二部曲式——把新材料b的进入看成是第二曲式部分的开始。这样一来，就可能导致整体曲式向复合曲式的升级。

上述这种由于终止不明确和新主题、新材料的拼贴进入，而影响到曲式模棱两可的现象，在他后期的作品中，表现得更为突出。如钢琴前奏曲第十三首《雾》，用传统曲式分析方法看，它也许是三部曲式(见陈国权《论印象结构》)。



其三部的时值比例是31：6：14(小节数)。但是，第一部分为什么要占那么大的时值比例？它的曲式张力何在？很值得提出疑问。实际上，从该曲的织体、旋律发展来看，在1——31小节的内部，已经出现了音乐材料的新旧交替，并促进了曲式结构的向前发展。图式如下：





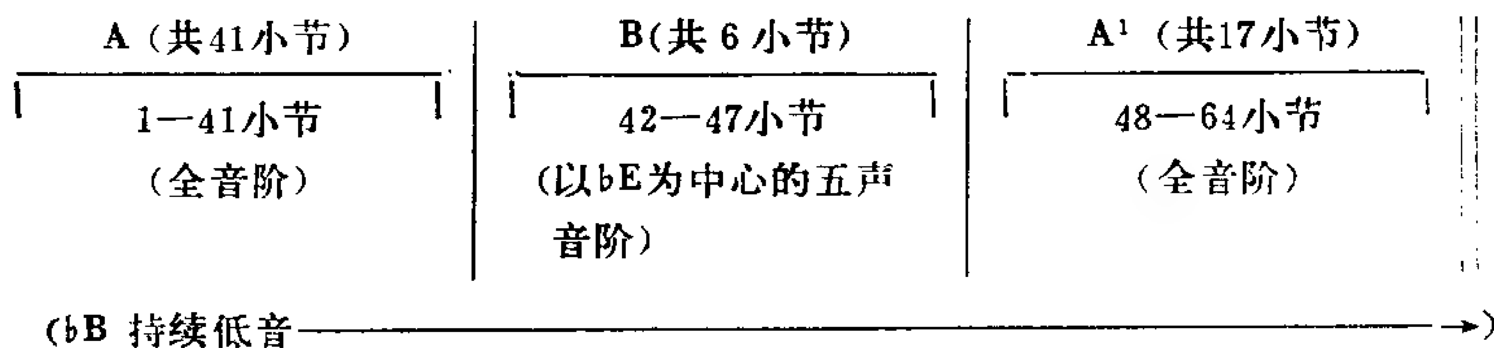
从材料的成段对比与编织的角度出发，我们可能把它看成是比较自由的“ABA¹CA²”。即B与A¹两部出现了“局部重叠”的回旋曲(A BA¹ C B'A²)，也可能把B与A¹看成是一部，那至少也可以分成四部，使全曲变成ABCA¹的再现四部曲式，其比例是17∶13∶6∶15，较开始的分析要均衡一些了。该曲的最后一部分(38—52小节)，虽也是两种材料的拼贴，但它们已经被大大弱化、浓缩，像是“综合再现”，并有逐步变尾声的味道了。这种由于音乐材料在流动中不断的色彩变换、交织，使曲式轮廓变得模糊和不肯定的做法，也是印象主义曲式结构的特点之一。

德彪西音乐的另一个特点，是特别注重曲式的横向发展。

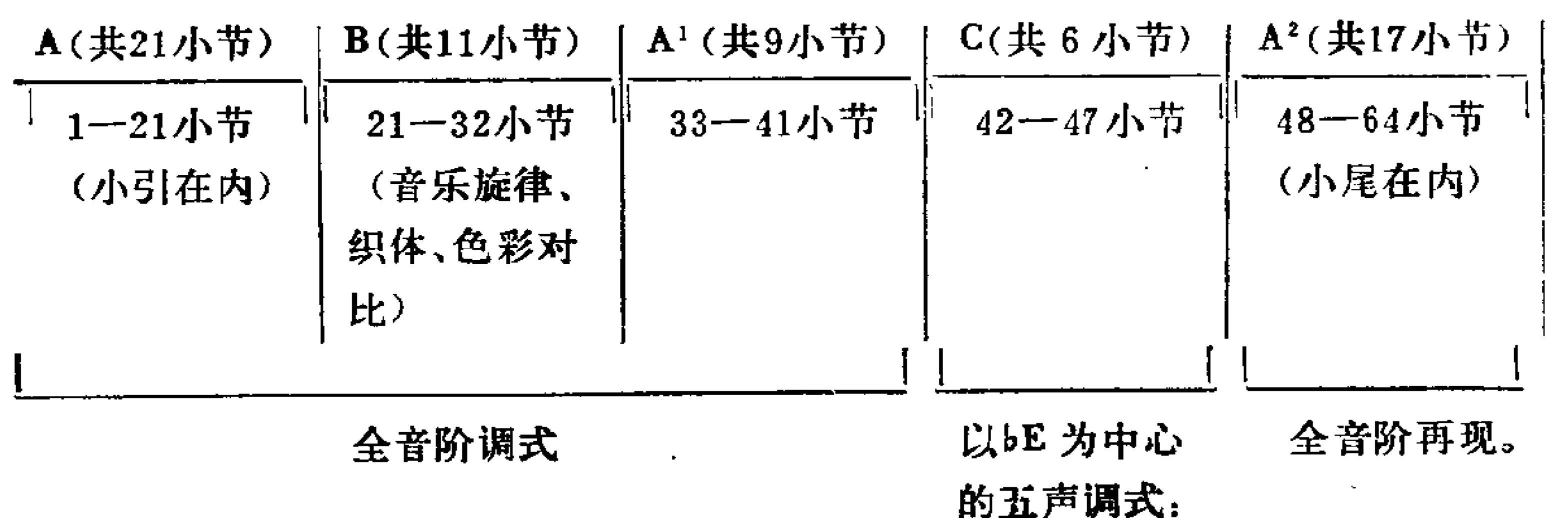
有的专家认为，德彪西的作品大体都是三部曲式。因此，从曲式角度去认识它，似乎意义不大。但笔者有不同的看法。首先，他的三部曲式写法与古典已有许多不同；而且，德彪西写了不少非三部曲式的作品。甚至可以认为，他在曲式选择和创新的主要方面，不在三部，而在于多部曲式的横向拼贴和串连发展。有些作品，用古典曲式的理论看，也许像是三部曲式，而换一个新的角度观察，它可能是回旋曲之类。以下，我再举一个很典型的例子，是德彪西的钢琴前奏曲第二首《帆》。

先按古典曲式的分析法进行分析——这是什么调呢?不清楚。因为1——41小节是全音阶；48——64小节也是全音阶；仅有夹在它们之间的6小节出现过对比的、以♭E为中心的五声音阶。乐曲自始至终有一个持续低音♭B——我们姑且把它看作是该曲的调

中心吧。但是，它更像是一条不变的“地平线”或“海平面线”，它只是观察船帆在海中浮动的参照物，而并不具有曲式的结构力作用。剩下的只能看调式关系，并由此得出了再现三部曲式的结论：



但是，我们又提出了与《雾》相似的问题，即该曲各部分的比例，是否当真这样悬殊呢(41∶6∶17)？只要我们摘下古典曲式理论的“眼镜”，换上旋律、色彩的“眼镜”再看，问题就变得十分清楚了，我们得出了另一种分析结果：



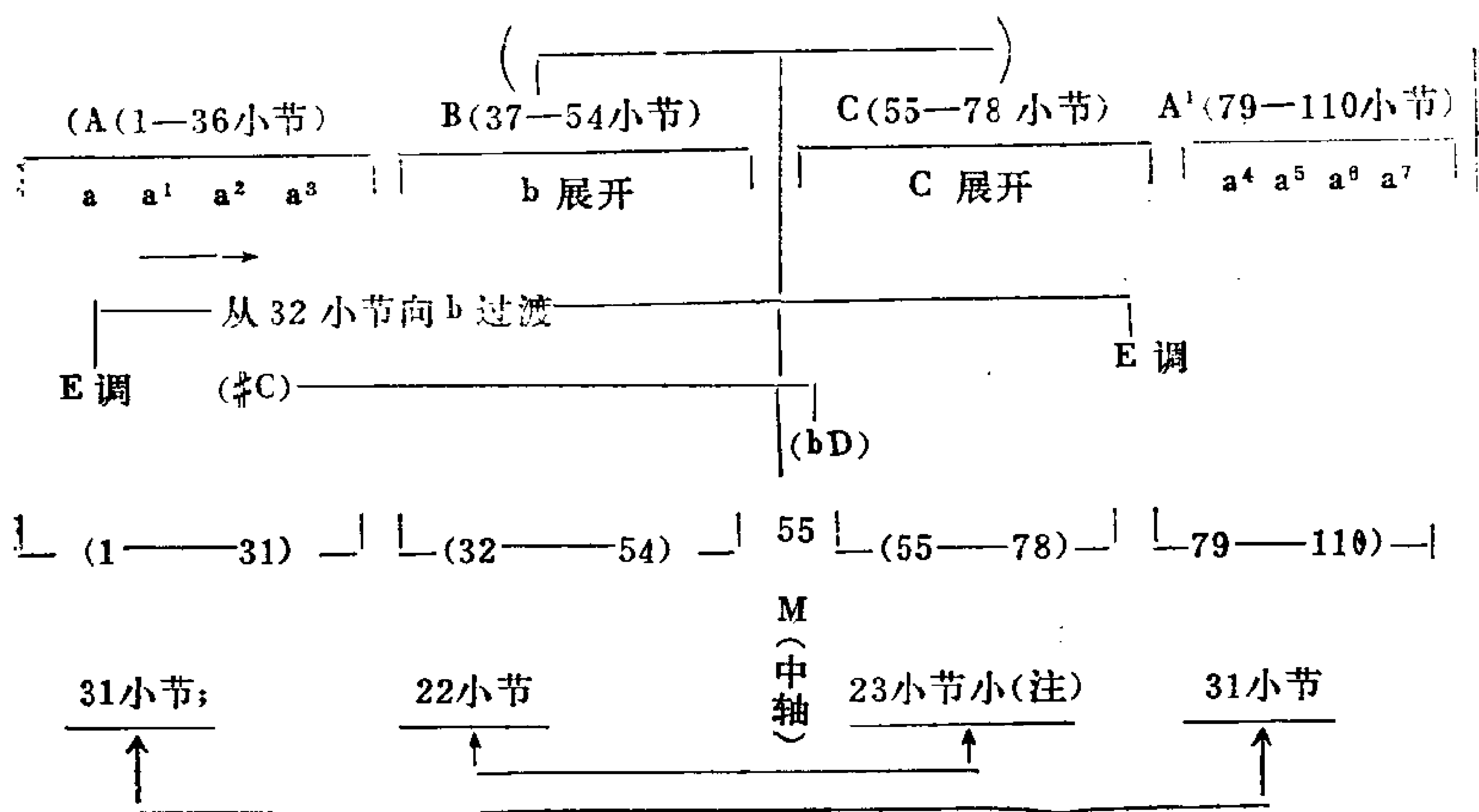
(♭B 持续低音→)

即，从材料结构、色彩交替的时间分段看，它是ABA¹CA²的五部回旋曲。笔者通过听觉实践，也感到称其为回旋曲式要比三部曲式更妥；因为它作为回旋多部曲式的结构力，已超过了传统三部曲式的结构力。至少，折衷一下，作为一名从古典主义、浪漫主义到现代音乐的承前启后人物，我们可以认为德彪西既继承了古典传统曲式理论中有关调对比、调控制的思维（尽管已经变得十分薄弱），又萌发并建立了自己有关曲式结构的新概念、新技

术。其中最主要的方面，就是借助于在乐曲的不同时间段内，通过音乐色彩作不断的转换(回旋式、变奏式以及连续对比拼贴式都可)，从横向开拓曲式。《帆》这首乐曲，就在调式布局的三部性与旋律色彩、织体结构的回旋性、五部性的共同作用力下，结构成了一个整体。

德彪西一生写了不少在血缘上更近似库普兰、拉莫那样的回旋曲，或与巴洛克时期风格有关的组曲。他的回旋曲的每一个插部并不一定形成明确的对比主题，但有着色彩时值的流动、变换，形成一种非常优雅的、独特的结构，带着法兰西民族优秀的音乐传统气质；他写的组曲有时连标题、体裁都会使人产生对巴洛克组曲的联想。如《小步舞曲》、《帕斯比叶舞曲》等(见钢琴组曲《贝尔加玛斯克》)，它们当然也是既带有法国音乐的传统气质，而又被现代化了的。这些，也都属于曲式的横向开拓，多部的横向串连之列。

德彪西比较大型的管弦性作品，往往也含有上述结构的某些特性，或者是上述结构原则的混合与放大。如《牧神午后》的总体结构就是四大段落音乐材料的横向拼贴(见下图)，其第一大段落A与第四大段落A^1的内部，也是通过多段曲式平列展衍而生成的。即使用单一主题的横向引伸，形成了一种很自由的换尾式变奏结构。又由于换尾，我们也可以认为它们兼有回旋性；该曲的中间有两大段落，它们是B、C部的连续对比。由于它们的篇幅比前后两大段落小，又先后共担着曲式的对比功能作用，所以从宏观结构来看，有人认为它们还比较接近于复三部曲式的中部。但是，这个“复三”的中部也因横向开拓而变成了两块)。该曲另一重要特点还在于，其结构的几个部分正好形成完全对称的时值比例关系，所以该曲又有“对称四部曲式”的特点。这是综合分析图：



(注：由于第55小节被当做了中轴，可以从23小节中减去，则前后均为22小节。)

如果从乐曲的陈述功能看：是A(变奏)B、C(连续对比) A¹ 复三部曲式；从材料的编排处理看，横向开拓很明显——从宏观的ABCA四块到各部内部结构的$aa^1a^2a^3$→等多段化……；从乐曲的比例关系来看，全曲110小节，以55小节为中轴，则前后及两旁的结构时值比例、连同调的呼应，都是对称的(#C＝♭D)。因而，它又是一种“四部对称曲式”。这种前后材料呼应和整体结构比例的完全对称，进一步加强了该作的结构力。由此，我们引出了德彪西所喜爱采用的又一曲式结构手法，即通过各种对称关系形成对称曲式。

本文不准备写成德彪西作品分析专辑，只想引出几条对本世纪音乐的曲式结构产生影响的普遍性问题。它们是：

1. 古典意义上的调布局及功能和声进行在许多作曲家手下，已不复存在。

2. 古典意义上的主题(指有相对完整的旋律、形象及清晰句法的主题)以及主题发展手法(如主题动机的反复、扩大或分裂、模

进；一连串的功能性转调或庞大的奏鸣性、戏剧性展开……）在许多作曲家手下也不复存在。

3. 在20世纪里，相当一部分人最关心的音乐形式问题，是如何用传统音乐以外的“新语言”来“讲话”。在这方面，德彪西只开了一个头。如他采用了比传统更简短和更片断性的主题（见钢琴曲《水中倒影》的主题，简短得像动机，它们时隐时现，有时闪烁在流动织体的表层，有时竟像融化到织体中去了似的，消逝得无影无踪……）；广泛采用了从全音阶到五声音阶等传统大小调式以外的调式；开始使用双调性（特别是两个或两个以上调的平行进行……）；此外，在德彪西的音乐创作中，还包含有对东方音乐及异国情趣的追求等。这些倾向，在本世纪也带有普遍性。

4. 由新的“音乐语言方式”所造成的新的曲式结构关系——在20世纪的一部分调性音乐中，由于调布局及和声功能进行的削弱，它们在曲式结构方面的作用力也削弱了，这使音乐语言材料的其他方面，如旋律、音调、织体、音色或节奏等，在曲式结构中的地位明显上升。前边列举过的几首德彪西作品，都反映了调布局、调式变换已不足以全面控制曲式。因而，音乐材料的分析，特别是对音乐材料中起主导结构力作用的那一部分因素的分析，已成为窥视本世纪音乐结构奥妙的主要窗口。如德彪西的音乐除了有较直接地继承了传统的一面外，在音乐语言的组织结构上也创立了新的方法。这些方法更偏重于对片断旋律、流动织体及丰富色彩的处理。诸如前边所涉及过的：当他将这些音乐材料作各种串连、拼贴时，主要不是通过和声终止式，而是经常用一个主题打断另一个主题原来进行的方向，使音乐流畅地继续向前发展；又如他所偏爱的“变奏手法”，也都大不同于传统，他更强调展衍或都演绎式变奏，像《牧神午后》开始部分谱写的那样——它们每次

从差不多的乐思开始“唱”，但每一次“唱”下去，都演绎出一个不同的结尾。这种写法，宛如东方旋律的韵律，自然而悠长……。总之，由于德彪西所创作的音乐主要不是通过调统治、调秩序结构曲式（像古典奏鸣曲那样），也不喜欢延用传统的主题动机式发展手法（像贝多芬那样），而主要是依赖音乐材料的其他方面，使音乐的发展受到了很大局限；但是，也正因为如此，曲式发展的方向又为材料、色彩的变换、拼贴带来了广阔的天地。德彪西在曲式上的功劳正在于大大开拓了这一新天地。从他开始，在20世纪中，各种段分式曲式，以及各种通过音乐材料组织和编织来建立曲式的方法得到了广泛运用和进一步发展。（如前所提及的三部、四部、回旋、变奏、拱型多部，以及组曲性结构等都成为他音乐的主要“载体”。）

我无意将德彪西说成是一位完全摆脱了传统的作曲家。但现代音乐的鼻祖斯特拉文斯基确实讲过这样的话：“我们这一代音乐家及我自己，多归功于德彪西。”德彪西自己的话也证明了他曾希望自己能在改变古典曲式结构方面有所作为。他说：“我很想看到创造出——我自己将要做到——一种没有各种主题、动机而是单靠一个连绵不断的主旋律没有任何东西打断它而且永远不回到它的本来面目。这样就会出现一个合乎逻辑的、组织严密的、合乎演绎的展开。……展开部将不再是材料的放大，将不再是标志着受过极好训练的那种有专业能力的浮夸与修饰……”（见彼得·斯·汉森著《20世纪音乐概论》中文版上册29页）。

二、20世纪音乐的基本状况及曲式结构特点

20世纪的音乐，比古典及浪漫主义时期更多样化和更个性

化。正如海水并不只源于长江那样，纷繁多样的20世纪音乐文化，也绝非只有一个源头。有一部分作曲家，他们较多、较直接地继承和发扬了古典主义、浪漫主义或民族乐派的创作技法（如调性音乐写作的经验并选择了与调性音乐结构关系最密切的古典曲式），对它们进行了必要的改革与创新，使之适应了20世纪审美的需要。忽视这些成就，简单地断言代表未来的音乐必定是无调性的看法，十分幼稚。在本世纪，大师级的作曲家中如巴托克、斯特拉文斯基等，他们的不少杰出作品，都属调性音乐范畴。除此之外，美国的艾夫斯、格什温；苏联的普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇；英国的布里顿；意大利的雷斯皮基；巴西的维拉—洛博斯等；以及我国大批作曲家，都采用调性音乐的"语言"和结构方式来进行创作，其中不乏优秀作品。对这一类音乐，本文研究的重点是他们对传统曲式的发展和突破。

以肖斯塔科维奇为例，他对古典奏鸣曲式及交响乐套曲的继承和发展，贡献尤为突出。在肖斯塔科维奇的几部交响乐中，我们遇到了用慢板奏鸣曲式谱写第一乐章的特殊做法，它打破了古典交响乐以"快板—奏鸣曲式"作为其套曲第一乐章的传统套式。这种缓慢起动的奏鸣曲式更深沉，气势更宽广和更富有哲理性，也为音乐的戏剧性、抒情性发展，提供了更多的潜在力量。从宏观看，正像火车头的慢慢起动会带起一长串车厢那样，这种慢板第一乐章对后边的乐章，也起着重要的"引动"作用。肖氏的慢板奏鸣曲，其律动的变换总是与音乐的戏剧性情节的变化相吻合：当音乐从慢板的陈述开始后，随着音乐情绪的发展和紧张度的增强，速度也随之加快；当音乐高潮过后，情绪逐步平静下来时，速度也随之减缓、放慢下来。可见，这慢板中的速度变换不是为了加强对比，而是为了作品的统一，使乐章有"一气呵成"之感。

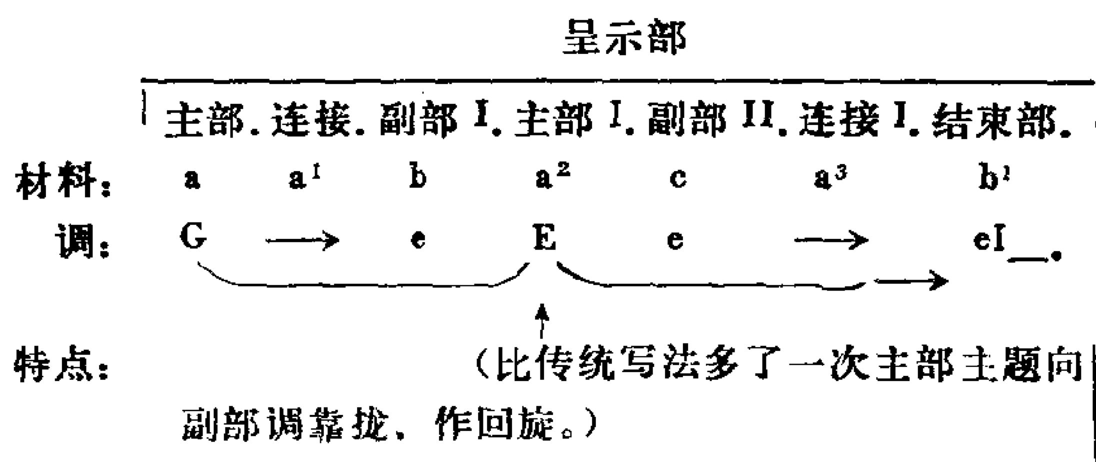
这种音乐陈述的速度关系，既符合于音乐戏剧情节发展的本身，也符合人的心理感受过程。如他的第五交响乐第一乐章慢板奏鸣曲式内部，就大体经历了这样的速度变化：♪=76，♩=84，♩=132，♩=138；而后逐渐♩=66，♩=42；到结尾时，作者还标有“渐轻、渐慢”。可见作者对第一章慢板奏鸣曲式内部速度控制之细腻。

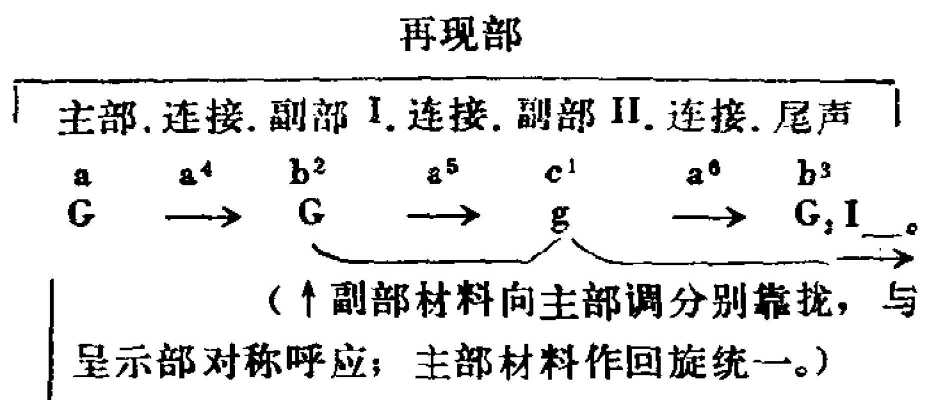
肖氏的慢板奏鸣曲式有时也兼有序奏乐章的性质。（如：第8交响乐共有五个乐章，第一乐章庄严的慢板即是。）

肖氏后期的交响乐作品在曲式结构上发生了较大变化。在其第11交响乐中，他考虑各乐章间对比组合关系超过了对各乐章自身圆满性、独立性的追求。从而，使多乐章的交响套曲含有了对比组合的单章乐曲因素，至使苏联音乐理论家普罗波波夫称其为“对比组合曲式”（见其论文《肖斯塔科维奇作品中的音乐形式问题》，刊登在《中央音乐学院学报》1987.第4期）；后期他还写了一些声乐与乐队的交响乐。其交响套曲的概念，就更不同于古典时期。如第14交响曲，即是为女高音、男低音和室内乐写的交响乐，共有十一个乐章。它们乍一看去，像是组曲，而实际却始终采用了交响性贯穿发展的创作手法（包括主题及核心音调的贯穿；戏剧性的矛盾发展、交织……），即有宏大的交响性整体构思（当然，也运用了包括多调性及现代和声和十二音性的写作）。从戏剧情节思维和发展逻辑看，这里不仅有快板乐章，慢板抒情乐章，诙谑性乐章及终曲乐章之类（这些方面使人想到交响套曲），而且从更宏观来看，这十一个乐章还好似一个宏大的奏鸣曲式：一、二乐章好比引子；三至六乐章相当于呈示部（其中第六乐章有过渡性），它们提出了“爱”与“死”的基本命题；七至九乐章好比展开部，它们从多角度展开了思维；第十乐章好比再现部，出现了开始的主

题……；第十一乐章是尾声，它与第二乐章相呼应……。所以，从本质来看，它并不是各自独立程度较高的，以对比集成结构方式为主的，多体裁多画面的组曲，而更类似于马勒《大地之歌》那样的声乐交响乐。（在马勒心中，《大地之歌》该是他的第九交响乐。）

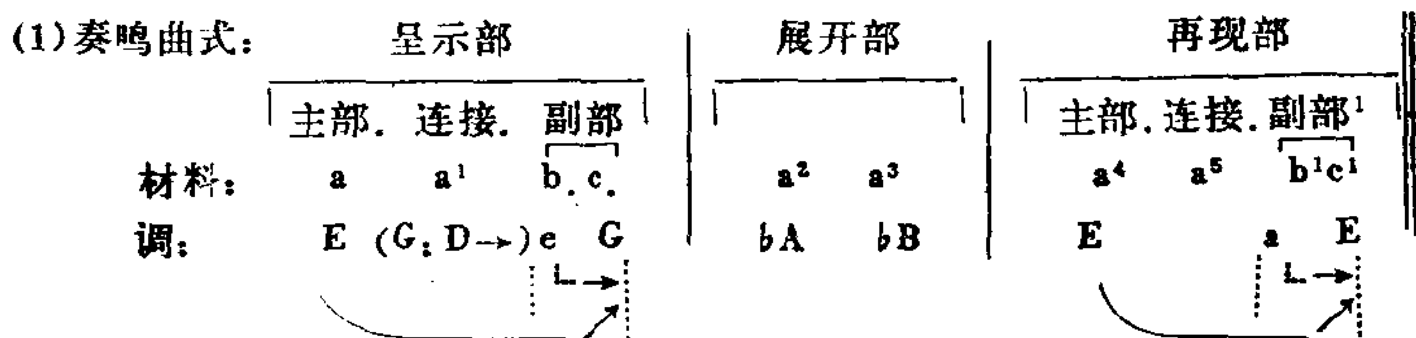
在纳入我院教材的谱例集中，还有两首本世纪人写的奏鸣曲式。他们也都不同程度地继承了古典奏鸣曲式，但也都有创新。如巴伯的小提琴协奏曲第一乐章采用了快板奏鸣曲式，但该章的呈示部与再现部的材料安排及调布局都有不同于传统的新设计。现将这两部分的结构对照如下（展开部略）：





（注：该乐章的主题陈述，还有多调式结合等特点，不作细述。）

又如巴托克生前写的最后一部作品（第三钢琴协奏曲第一乐章，也是小快板奏鸣曲式。它的写作特点在于鲜明的民族特色与现代多声手法的结合（如多种混合自然调式的运用等）。就曲式而言，则主要是与连贯性变奏曲式相结合。图式如下：



(2)变奏曲式：主题．变奏Ⅰ．(连接过渡)变奏Ⅱ．变奏Ⅲ．变奏Ⅳ．变奏Ⅴ．尾声__。

以上造成二重曲式(即奏鸣与变奏曲式)的主要原因，在于副部规模很小，而且过渡性强，乐曲的发展在很大程度上要借助于变奏。所以，奏鸣曲式的原始性能及面貌，发生了巨大变化。

帕萨卡里亚式的古老变奏曲式在本世纪仍很常见。如肖斯塔科维奇就多次地选用了帕萨卡里亚变奏曲的古老形式(见他的钢琴前奏曲第12首；第8交响乐第四乐章及小提琴协奏曲 OP.99第三乐章等)，并赋予了它们更深刻、更广泛的表现作用。这与本世纪音乐中，复调思维的复苏有关。但并不是所有作曲家都像肖斯塔科维奇那样比较多地保留了它的原始结构特征。有些被称做“帕萨卡里亚变奏曲”的作品，其间也掺杂出现了某些主调音乐片段及主调音乐的展开及变奏手法，写得比古人更为自由。如布里顿Op.33b等。

恰空变奏曲的形式在本世纪已不多见，这大约是因为功能和声序进的结构在本世纪已不太时兴。但其精神，在爵士乐中得到了体现。因为爵士乐大体就是按照“固定和声序进”的轨迹来进行即兴演奏时，所以其本质，大体也可算做固定和声变奏，但不再具备当年恰空的体裁风格，这是不言而喻的。

还有一些调性音乐作曲家，他们对传统曲式的继承，带有更自由创新的味道。如格什温写的交响乐作品《一个美国人在巴黎》，实际是一首狂想曲性质的音乐。有人称其是由不严格的奏鸣曲式写成的，并指出其不严格处主要是该奏鸣曲不是建立在两个主题

上，而是巧妙地处理了五个主题。在我看来，它几乎只保留有奏鸣曲式的外壳，即乐曲的第一部分还采用传统的奏鸣曲式快板乐章的律动，并有几个简洁明快的主题，类似奏鸣曲主部或奏鸣套曲的第一乐章；中部出现过抒情的慢板布鲁斯，使人感到这应该是奏鸣曲式的副部主题或奏鸣套曲的慢板乐章。但是，从宏观看，该曲是明显的“快—慢—快”三部性结构，那么，这慢板布鲁斯的进入，应是中部，而并不处于奏鸣曲式呈示部中副部的位置；另外，从下一级结构来看，乐曲更倾向于很自由的、即兴的变奏及回旋式发展（几个主题的轮回穿插出现），以形成多色彩、多画面的更替与拼贴。看不到类似奏鸣曲式的展开部，或更多的有关至副部主题的矛盾展开等写法。只有乐曲完全进入了尾声，并且进行到最后一句时，才又一次在主调上听到了一点点慢板布鲁斯的音调，它体现了副部主题再现时，应“归回主调”那样的奏鸣曲原则（但这种“副部主题再现”按传统，应出现在再现部，而不是尾声），这也许就是被有些人称之为奏鸣曲式的主要依据。但它对于全曲所能体现的“奏鸣性作用”也实在是微乎其微了。因此，笔者认为，该曲至少是奏鸣曲式的一种偏离性写法——向复三、变奏、回旋一类曲式的偏离。造成这种偏离的原因，显然是狂想曲的体裁、风格需要挣破古典奏鸣曲式严格控制的束缚。正如作者自己所宣称的：“这是迄今为止，我所尝试的最新音乐。开始的部分，虽然曲调是原始的，但是却用德彪西和法国六人团的典型法国风格发展起来的……”（见上海音乐学院《音乐艺术》丛书第2号194页。）这里又一次提到了德彪西。看来，注重色彩变换，不拘泥于严格曲式的德彪西与喜欢轻松、自由和最少传统音乐包袱、最富于革新精神的美国人，及其音乐创作也有了相通之处。

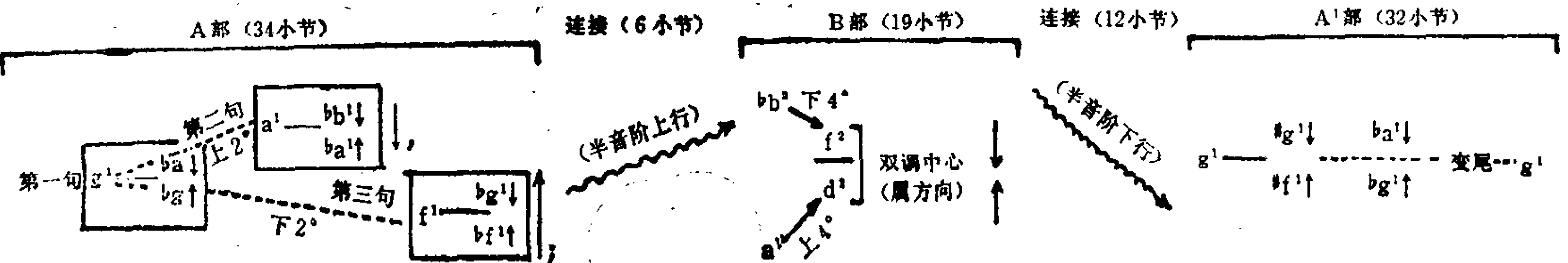
巴托克作为调性音乐的作曲家，作曲技术方面的创新要比上

述作曲家更多一些。在20世纪，他是最伟大的和最有影响的作曲家之一。他的音乐虽然有调，但他的调是经常结合着多调性、特别是多调式，或混合调式结构形式出现。他的调建立，不再有S-D-T的支持，而只有一个“基音”(通过反复、持续，或其他办法被强调而形成的音)就可以建立一个调。多调性由若干基音结合；多调式则由一个基音统一。仅此与无基音的无调音乐划清了界限。我们分析巴托克的音乐作品时，要首先注意到这一点，才有可能识别其作品的调性、调式及布局特点，并对其多调性或多调式趣味加深理解。又由于巴托克影响了本世纪一大批作曲家，所以明确这个问题，对认识其他作曲家的同类创作，也具有普遍意义。

巴托克的钢琴曲《小宇宙》第142首——题为“一个蟋蝇的日记”——分为三个基本部分。A部，写小蟋蝇出游；B部，写小蟋蝇触蛛网的遭遇；A^1部，写小蟋蝇逃生后的欢乐。乐曲开始时，左手强调的音是G，右手强调的音是♭A，由此可将A部看成$\frac{\flat A}{G}$〕的双调纵向叠置。第三部分A^1开始时，又以G长音的进入体现“再现”；此外，乐曲最后的结尾留下来的唯一长音也是G。所以，我们也可以认为双调中最基础的调是G。而实际上，♭A调的旋律也总是环绕G长音，上下摆动，其结构的独立意义，不能与G并驾齐驱。但是，由于它的存在，使以♭A为基音调的右手与以G为基音调的左手正好形成小二度磨擦，其音响正似小蟋蝇的振翅嗡嗡声，具有特别的趣味性及形象性。

下页是该曲的结构图。

该曲我们可以称之为单三部曲式，但同时应该看到，更重要的结构力(或称之为新的结构力)，来自各方位各级别的纵、横对称呼应。由此我们可能再次地想到德彪西，但他的拱型对称大体还仅限于横向，而巴托克这种从宏观到微观，从主体部分到附属



注意：A 部共三句。第一句是基础，其中 g 是中心，辅以 ♭a ♭g 上下小二度支持，形成纵向对称关系（↓↑）。

（2）第二句为第一句的上方二度位置，第三句为第一句的下方二度位置，从而第二句与第三句也形成纵向对称关系。

（3）第二、三句内部结构关系同第一句，也是上下小二度纵向对称支持。

（4）B 部是传统的属方向调位置，但由双调构成，支持它们的音是上下四度音，因而也构成纵向对称结构。

（5）B 部前后的连接过渡是半音上行与半音下行的对称呼应。（这种在三部曲式中用连接的做法，不同于传统。因为传统三部曲式中的 A 部与 B 部强调对比并置，而不作平滑过渡。）

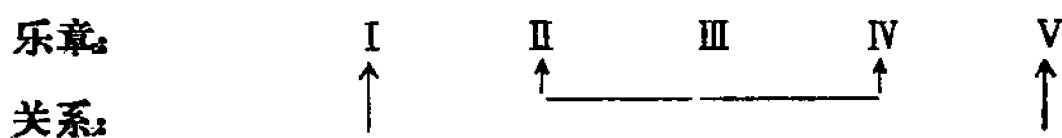
（6）A¹部的音乐用传统眼光看，已不同于 A 部，只因又回到了以 ♭a，♭g 上下小二度支持的 g，恢复了这种最基础的调和结构关系，才称其为再现部（其中，♯g = ♭a；♯f = ♭g）。

（7）在20世纪音乐中，“再现部”的概念很宽，只求提示性的再现，而很少有完全再现之说。因而，本曲再现方式，也具有普遍意义。

部分的全方位对称，则进一步加强了曲式的层次逻辑和乐曲的结构力作用。

巴托克的纵向对称写法在《小宇宙》第141首《倒影》中，反映得更突出。它们干脆就是一种以♭B为轴，旋律作倒影式上下对称进行的多调式或多调性的严格镜像结构。在那里，由于左、右手“各唱各的调”，本来可能导至作品解体，但是又因为共存于♭B的“镜面”上下而获得了统一性，起到了很好的结构力作用。

巴托克的拱型对称思维还发展到多乐章的拱型整体结构。如他的第4弦乐四重奏，共五个乐章，它们彼此的关系也是拱型结构。



由于第一与第五乐章间的变奏统一和第二与第四乐章间的材料呼应，都大大强化了作品的统一性，起到了很好的结构力作用。

匈牙利的艾尔诺·兰德卫认为，巴托克的乐曲从宏观到细部的结构划分，都与“黄金分割”有关。这方面的材料，已在《音乐译丛》1979年第3号中作了介绍。

巴尔托克非常擅长将现代音乐技法与原始民间音乐相结合，来进行写作。为了保留那些古朴、醇厚的民间音调，他常常采用“固定旋律”，旨在通过其他声部的丰富变换，来赋予作品足够的现代意识和表现力。例如，当民间音调在同一个调上作多次反复时，其他声部每次采用不同的调性或调式，用不同的和声、织体、节奏与之结合，形成多调色彩的、性格多样、意趣丰富的变体——这实际也是一种固定旋律变奏。

斯特拉文斯基的音乐一个时期一幅面孔。他擅长学习一切人

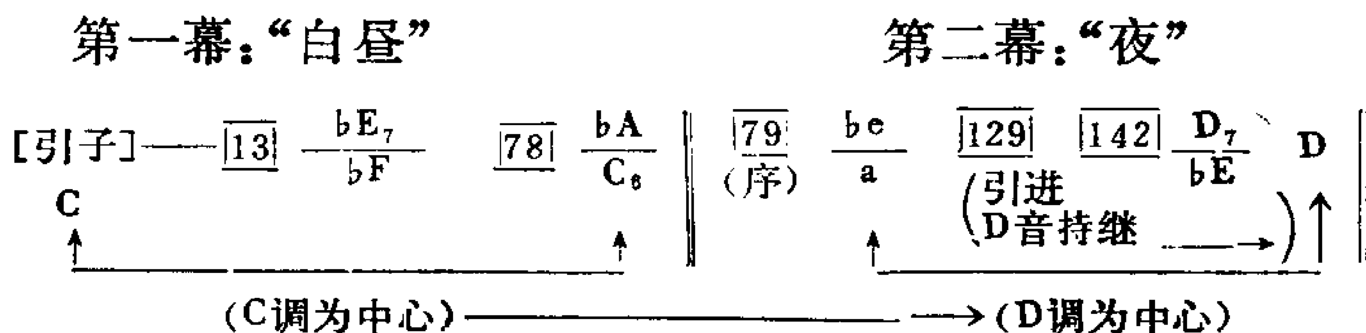
之长，并根据不同时期的不同审美心理、习惯来随时调整自己的创作手法、风格。他早期作品在曲式结构方面的贡献，主要在其突出节奏的结构作用。如他的著名舞剧音乐《春之祭》结构就很有特点：

（1）从宏观看，这大体是一套以多主题、多情节、多色彩变换、对比，并且由多段落拼贴串连起来的组曲性结构。同时，这些主题又都是很短小而又各具特性的。这使人想起了德彪西。但这些多调式多色彩变奏、拼贴的思维在斯特拉文斯基的笔下，不仅包括同一主题在不同调上同时演奏，还有不同主题的同时纵向拼贴、呼应、交织，形成了多色彩层、多旋律层的丰富音响实体。

（2）该曲虽属于调性音乐，但由于运用了大量的多调性写法和复功能和声，其调性及和声的功能布局对于曲式的整体作用，已十分隐蔽，而且其布局的方法，也很不同于历史。如第一幕的调中心是C，而第二幕的调中心是D，两幕间的调关系就不是传统音乐那种最终一定要回原调，要恢复“调平衡”的关系，而是“调进行”关系。即从第一幕的C调中心进行到第二幕的D调终结。从而使乐曲在整体上有了C→D的导向与动力，促进了两幕间的连贯性，并使二者构成因果关系。此外，第一幕的特性和弦$\frac{^{\flat}E_7}{^{\flat}F}$］是由基础大三和弦$^{\flat}$F—$^{\flat}$A—$^{\flat}$C与$^{\flat}E_7$和弦叠加而形成的复和弦，它在该作中色彩比较明亮，代表“白昼”；第二幕的特性和弦$\frac{^{\flat}e}{d}$］又是由两个相邻小二度的三和弦叠加，但其基础是小三和弦D—F—A，因此这一特性和弦色彩要暗些，被用来代表“夜晚”。这两个特性复和弦分别在两个乐章中同时也起着功能进行与动力支撑点的作用，它们虽然处于不同部位，但与要到达的终点D，倾向性却都很清楚：

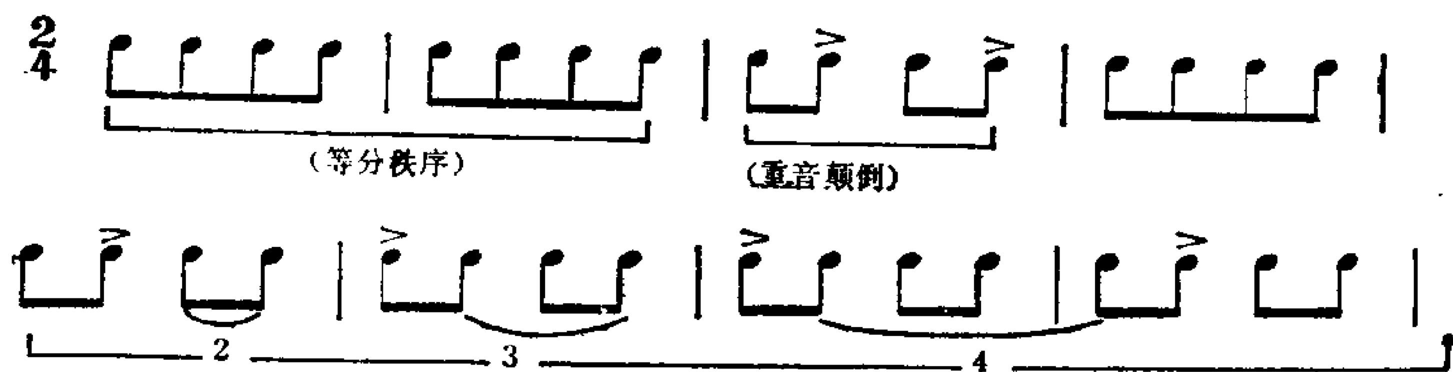


此外，由于该曲用了大量以两个相差小二度的和弦叠加成复和弦的写法，所以听去风格也相当统一。以下，是全曲和声及调布局的简图。



(3) 对于该作品结构最起作用的方面还在于节奏——为了表现人类史前期的生活，作者极力削弱旋律及和声的清晰表现作用，而让音乐退回到几乎是只有节奏的地步。那些叠加在一起的复和弦与一些特性节奏相结合，也经常对节奏做出更有力地支持，发出更浓烈的敲击性音响。作曲家以节奏作为音乐语言的重要方面，并以节奏作为结构音乐的重要手段，从而使节奏重新成为20世纪音乐表现与结构的重要基础之一。

以第一幕为例，音乐开始时几乎是散板(见引子)，之后，是$\frac{2}{4}$拍的整齐节奏节拍。到13时，$\frac{2}{4}$节拍逐步被打乱了，换成以新的数列编排逻辑来取代传统的轻重拍关系。



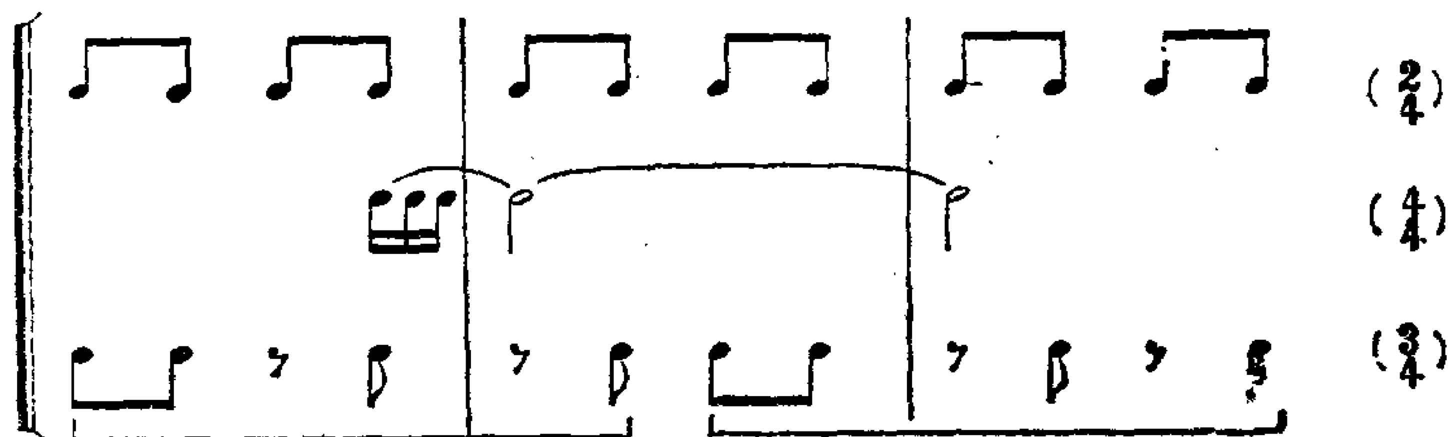
(建立新秩序——在新秩序中，每次重音出现后都递增一个♪)。

这种将新的节奏节拍律动不时地穿插于传统节拍中的做法，打破了几百年来由等分节拍"一统天下"的局面。新节奏秩序的建

立，其意义在于：第一，把节奏从小节线的桎梏中解放出来，更突出了节奏的个性，甚至可能使它含有“主题”的意义；（如上述节奏在作品中不只一次出现，它便是该舞剧中男性舞蹈主题的最重要灵魂。）第二，由于新节奏律动经常“打乱”听众习惯了的传统节拍秩序，所以在听觉上造成了很大的“失去平衡”之感。听众出于“期待平衡”的心理，耳朵只好“追着”新节奏向前“跑”，直至他们熟悉的等分节拍重新恢复，他们才感到找到了“平衡”。这其间，已经经历了曲式结构中的所谓“扩充”、“展开”或其他“动力性”写法的阶段，使节奏更直接地参与了曲式结构。

该曲还有不少频繁更换节拍之处（如57几乎每小节都在变节拍），打破了听众的听觉平衡感，犹如和声的各种“意外进行”，是加强乐曲张力的重要因素。

在《春之祭》中，不同节拍律动的主题、节奏，在同一时间内同时叠加，形成节奏对位的写法，也时有所见。如27就有三层不同的节拍同时叠加：

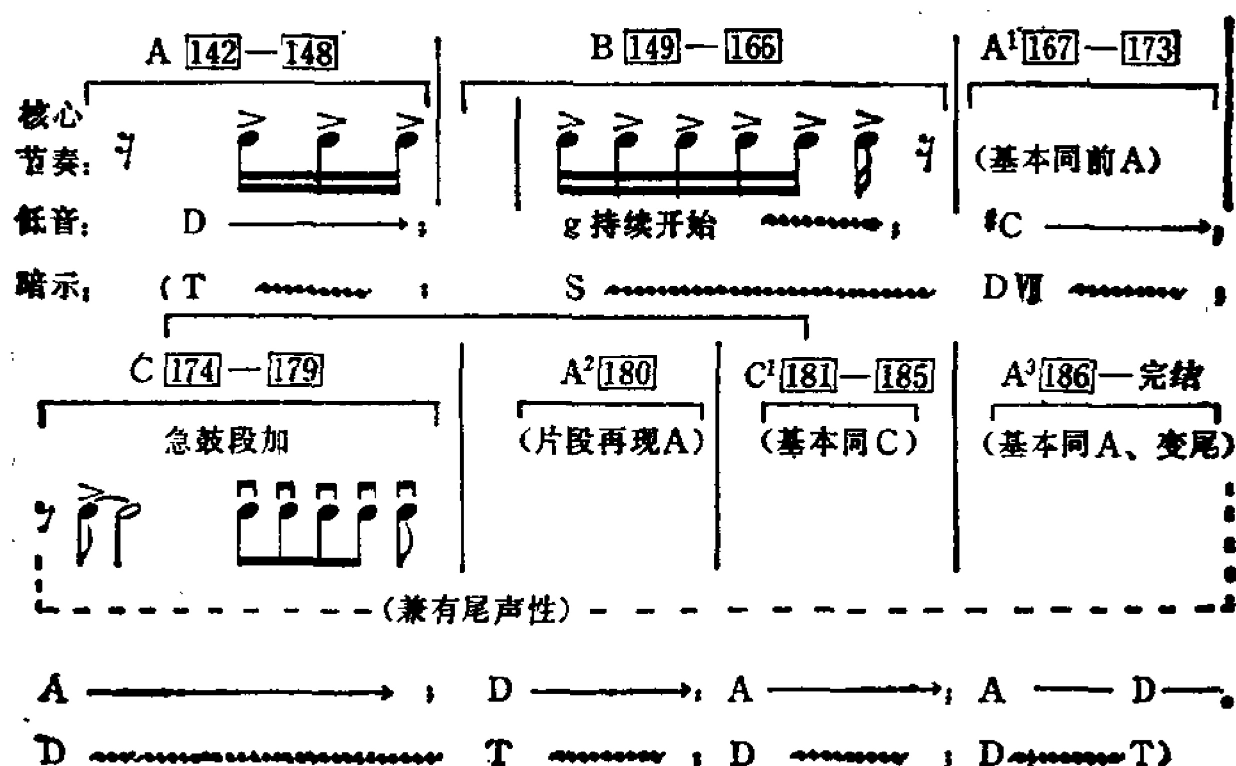


这三种节拍的重音错落不仅使音乐的可听性和趣味增加，而且这活泼的节奏律动也给音乐的流动带来了新的生机。（好比又一种节拍“转调”或节拍“多调叠置”，使音乐在不断更新中向前发展。）

《春之祭》以节奏结构曲式的最集中、最典型的部位在全曲的最后——《祭祀舞》。由于这是最狂热与恐怖的部分，我们已经找不到任何属于主题或旋律的材料。顶多，在一些核心节奏中，还

能找出类似动机的简单旋律片段。和声在这里基本是特性音丛，主要用来强化节奏。所以，我们有理由认为，乐曲发展到这最后一阶段，只能是靠节奏来结构曲式了。这正是作者独出心裁的设计。这一部分的节奏，乍一看去，零乱得无章可循。仅节拍就变了数十种。如$\frac{3}{16}$、$\frac{2}{8}$、$\frac{2}{16}$、$\frac{5}{16}$、$\frac{3}{8}$、$\frac{5}{4}$、$\frac{4}{4}$、$\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$、$\frac{1}{8}$等，不断交替穿插。但实际上，每一个阶段，都会出现一种相对统一的“核心节奏”(并伴以动机式音调)组织贯穿其间，形成一种内聚力。而它们编排起来，便形成了如下的回旋曲式形态。

祭 祀 舞(终曲)



因为是终曲性的回旋曲，所以一开始就出现了D主音。此后几段的低音也大体是T—S—DⅦ—D—T；从C部的急鼓段进入始，兼有尾声性，像是要对全曲进行收束，低音也暗示D—T进行。同时，由于A²段小，像是C段与C¹段间的插入性中段……，所以，也有可能不把A²看成很具独立意义的主部第二次回旋再现，而看成复式三部曲式加一个大尾声，即：A、B、A¹尾(CA²C¹A³)。但这种分析还有一个明显的缺点，是A¹段的低音基础是#C持续音，这显然是不稳定和不足以作为曲式主体的最后部分的。为此，笔者倾

向于它更具回旋性的看法。

《祭祀舞》的每一部的下属部分，也是由特定节奏组织而成的，它们也能分出不同的层次、段落。如上图A的内部，还可划成相当于单三部曲式的结构形态，其节奏纪录与曲式划分如下页图。

序列音乐对斯特拉文斯基也产生过深刻影响。如他写作的最后一部管弦乐作品，就是用十二音序列为基础的变奏曲。在该曲中，作者用一个序列代替了一个主题来加以变化，形成了独创性的结构轮廓。

勋伯格是序列音乐的主要创始人。他的十二音技术和序列思维不仅影响了他的学生们，而且或多或少地影响了本世纪绝大部分作曲家的创作。十二音技术可以是有调性的，甚至是五声性的，也可以是无调性的。他的序列思维虽然在当时仅限于对十二音列的控制，但后来却导致了整体序列新的、全方位理性控制方法的出现，以及计算机音乐的诞生。序列音乐在本世纪形成了自己的体系。

自第二次世界大战后，出现了一批批竭力主张打破一切传统音乐准则，不断标新立异的先锋派作曲家。他们使用新的方法和新的材料作曲。一部分人崇尚理性思维，严格控制，从事有序化、定量化的作曲实践，如整体序列音乐、公式音乐、计算机音乐等；另一些人则强调音乐创作的直觉性、即兴性、偶然性，甚至主张把音乐“从一切桎梏中解放出来”；还有人站在两极之间，采用偶然作曲技术。总之，众多作曲家抱着各自不同的主张，开始了各自不同的实验。他们信奉着不同的哲学，采用着不同于传统的音响（从噪音、生活音响、环境音响到电子音响……），“讲”着形形色色不同于传统音乐的“新世纪的故事”。

如何分析先锋派作品？传统曲式学在这里是否还起作用？以

A部分析图（142—148

142

a（变化反复的两句）

b（节奏对比）

a¹（第一句紧缩再现，第二句变小结尾）

148

总之，《春之祭》在本世纪初所造成的影响，是爆炸性的，它把传统的音乐语言炸得粉碎。斯特拉文斯基倡导的用节奏来结构音乐的手法，对后来也造成深远影响。

下，笔者谈几点自己的看法。

1.首先必须了解先锋派作曲家在每一作品中所采用的不同音乐语言。

“语言”不通，就根本谈不到分析。现在的问题是每一位作曲家都想标新立异，每一位作曲家都尝试用新的“语言”“讲话”。并且，即便是同一位作曲家，他在不同的作品中，往往也不采用同样的音乐“语言”。

如克拉姆在1970年创作的室内乐《远古童声》不仅在国际上引起轰动，而且在我国音乐院校、特别是青年作曲家中的影响也很大。这是一套幻想远古时代的音诗。它的音乐语言工具（或称声源）主要是女中音、男童高音、双簧管、曼陀林、竖琴、电钢琴。此外，还包括玩具钢琴、手风琴、锯琴，各种鼓、锣、钹，就连西藏的念经石，日本寺院的钟，以及起源于非洲的调音“通通”鼓都用进去了（大约是为了加强其神秘色彩）。参予演奏的还有木琴、震音琴、雪橇铃、钟琴、板盘、管状钟等。乐曲摘用了罗卡的诗句，演唱中还有女中音对着电钢琴的琴弦唱，使之通过共振唤起人们对空旷、遥远时代的幻想——这是通过“音色语言”留给人们的印象。从旋律语言来看，主要是在同音反复背景下出现的“三全音”，辅以大七度、小九度，甚至是1/4音的装饰性颤音与滑唱。音乐的节奏即兴性强，它们与特定音程的进行结合起来，使人感到这是一种“语言尚未完善”的、生活在荒漠或海洋边的史前期人类和他们充满野性的叫喊。也正因为在音乐语言的表达过程中，经常有这些很具特性的“三全音”作“核心”出现，整个作品才具有了最起码的统一感和内聚力。

又如彭德雷茨基1959年为52件弦乐器而作的乐曲《对广岛受难者的悼歌》是一部为传统弦乐器写的作品，但把它当做传统弦

乐作品理解，就大错特错了。它的创新之处，首先在于它是采用电子音乐的语言方式，模拟电子音乐的音响，写了一部电子音乐风格的作品。特别其中有几部分采用了无确定音高的音响线、块、点、面……几乎都与传统音乐无关。但它并不使人感到陌生，这是因为那些音响极富有形象性。它可以直接地使人听到“飞机的轰鸣”和冲击时尖锐的“呼啸”，使人比较容易地联想起标题中所指明的、广岛的历史悲剧。

同样，我们分析序列音乐，就必须首先分清它们是从哪些方面使音乐序列化。仅十二音序列？还是伴以节奏序列？全序列化？作曲家又是如何将音乐中的多种要素都事先排成互有关联的序列？又通过什么特定的模式与程序借助于数控去组织这些材料？各位作曲家、各个作品也不相同。

2.从宏观认识和感受音乐的层次、逻辑、结构，寻找它们与传统的关系。

音乐的写作过程，是从细部到整体。而音乐的曲式结构分析过程，却必须是先看整体，再看局部。没有整体做比较，就无法本质地认识局部，更不可能评价这个局部与整体的关系是否得当。这正如把一幅画的全貌遮盖起来，只露出某一局部时，你就说不准那局部在全画中的地位和作用，更无法判断它与全作的关系是否协调统一。曲式分析也是一样，要先看整体框架，再看局部的结构。分析现代音乐，还要注意它与传统音乐的关系。凡聪明的作曲家都懂得，音乐的“出新”虽然可以引起人们的振奋，但如果连续的标新立异和连续的兴奋，超过了大脑的负荷度，听众就会出现一种“心理障碍”（疲劳甚至拒绝接收）。所以，在创新时，不时地揉进一点听众感到亲切的音乐语言方式，或大家都感到熟悉的传统曲式框架，亦或大家都熟悉的曲式展开手法，就会

产生好像在异国他乡见到了亲人似的感觉，它会重新激发起人们的兴奋；使人们重振精神，来接受下一批新音乐的“信号”。

像《远古童声》那样的作品，从宏观去认识是比较容易的，因为它本来就将歌词裁剪成了五段。另外还插进了两段器乐演奏的舞曲。其外貌，很像传统曲式中组曲的架式，但实际上，促使它们成为有机整体的有三种曲式的结构力。请看下列图式：

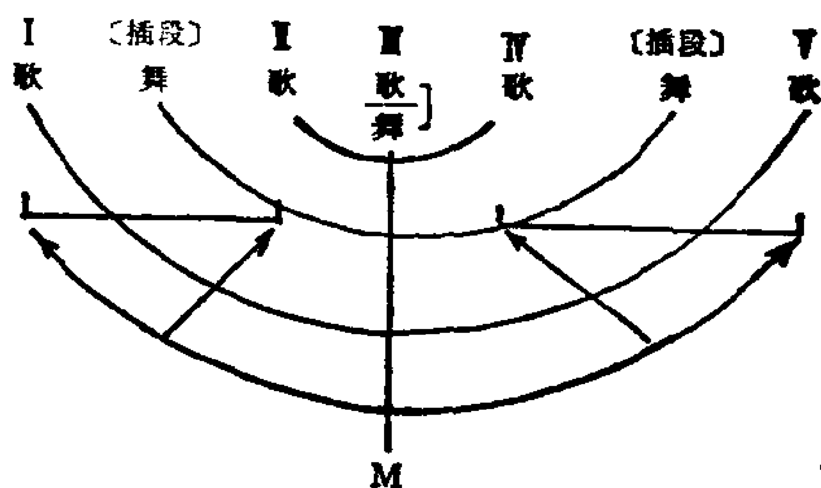
（1）标题及歌词的组曲性：

Ⅰ	〔插段〕	Ⅱ	Ⅲ	Ⅳ	〔插段〕	Ⅴ
小男孩在寻找他的声音	远古大地之舞	我在大海中多次迷途	我的孩子，你从哪里来？	在格拉纳达，每天下午有个孩子死去	幽灵之舞	我那丝绸般的心充满了阳光

（2）体裁的回旋性：



（3）整体结构的对称性：



值得特别指出的是，第三曲《中轴》也是全曲力度变化的高潮；另外，第五曲后边有第一段材料的再现，从而加强了整体的呼应与对称感。

结论：该曲正是通过组曲性、回旋性及对称性三种曲式原则

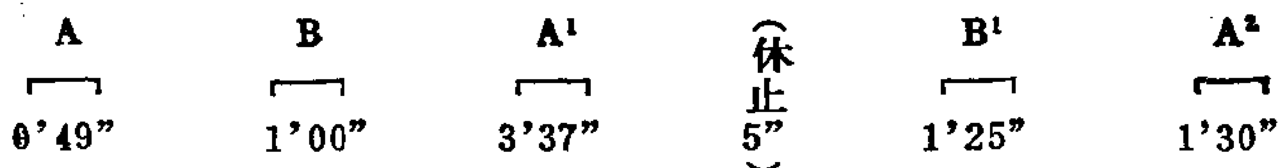
的作用，及前边分析过的音乐语言的整体一致性(特别是有“三全音”的核心材料贯穿)，才共同形成了完好的曲式结构设计。

有关《对广岛受难者的悼歌》的分析，国内外已有不少人写过文章，它也是由多种曲式原则结构的混合曲式。其中以刘健先生讲的最全。他认为，该曲以音响的持续和短促的差异为根据，作品是回旋曲式；从音的确定性与非确定性看，是ABA三段式；如果同时考虑以上两种理由，还可将其分为ABCDA的再现多部曲式；最后，从特殊的力度出发，他又得出全曲是二段式的结论。(刘健先生把乐曲两次出现的从*fff*>*pppp*看成是两次终止式，一次用在全曲结束时，另一次，则用于乐曲的前后段落划分处，将乐曲分为两段。)对最后一种划分，我愿提供一个新的依据，即全曲唯一的“休止五秒钟”处，正处于刘健所说的第一次*ffff*>*pppp*之后。我想，若说由这唯一的“休止”，把音乐“裁”成了大二部，也许是最直接了当不过了。

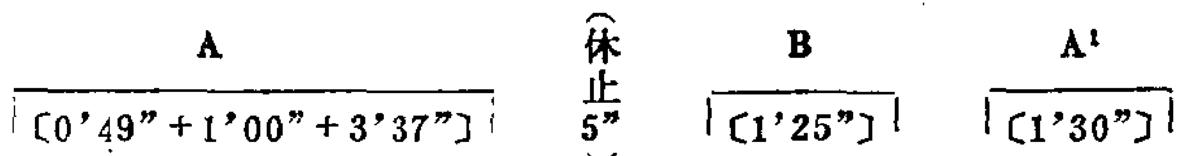
但是，当乐曲处于几种曲式力共同作用时，我们应排列出其起作用力的主导方面及次要方面……。笔者认为，该曲更像是A $BA^1B^1A^2$的动力性发展的三部五部曲式：

(1)其音乐材料大体是“持续”与“短促”两类(即A、B二类)，只不过在展开的过程中，A^1比A更有张力；B^1也比B作了更多方位的发挥(主要是复调性展开)，并且篇幅也都比A、B更大，所以称之为“动力性发展”；笔者之所以没有把B^1称做C，是因为虽然这一段已经从“无确定音高”进入了“有确定音高”阶段，但由于它主要采用的是现代点描式技法，这种点描技法用在此间，使人听到的主要是来自各方位的明暗不同、力度不同的音响“飞点”，其动力性发展也主要体现在音乐向空间位置的拓宽。但并没有太多传统复调和固定音高的实际表现价值(指的是听觉，不是谱面)。

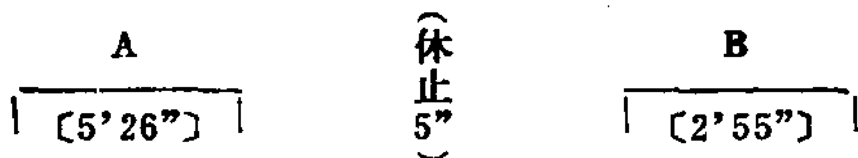
（2）从音乐的时值比例分配来看，按五段划分，它们的时间分别是：



这样比较符合动力性展开的三部五部曲式比例。按三段式分，则会变成：



这样三段间比例悬殊了些。若按二段划分，则也有比例失调的印象。即：

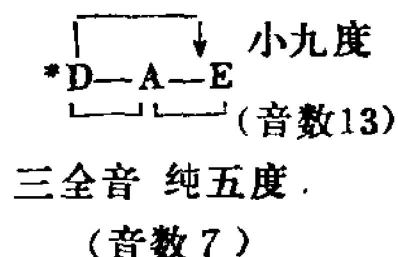


所以，将它们放在次要位置。另外，即使这样划分，我也倾向把它们看成是“复合曲式”(复三或复二)，而不情愿叫它们“三段式”或“二段式”。因为，其第一部分内部还可以划分成三个段落。

3. 注意作曲家的信仰、哲学思想、以及现代科学等其他非音乐因素对音乐结构的影响。

克拉姆在他写电声弦乐四重奏《黑天使》时，对音乐设计的出发点就完全不同于《远古童声》。《黑天使》是完全用“数控”思维结构的。由于《圣经·创世纪》讲：上帝七天造就了人，所以数字“7”在克拉姆看来，代表上帝，代表光明，代表善良；又由于“13”代表出卖耶稣的第13个门徒，所以数字“13”就代表魔鬼、地狱，代表丑恶。《黑天使》主要就借助于这两个象征主义数字，结构了两个音程：由“7个音数”构成的音程是最协和的纯五度，表现纯洁、光明，

由13个音数"结构的音程是尖锐与不协和的"增八度"或"小九度"，表现魔鬼、黑暗。进而，这两个音程又结构成了三和弦(见表示意)：

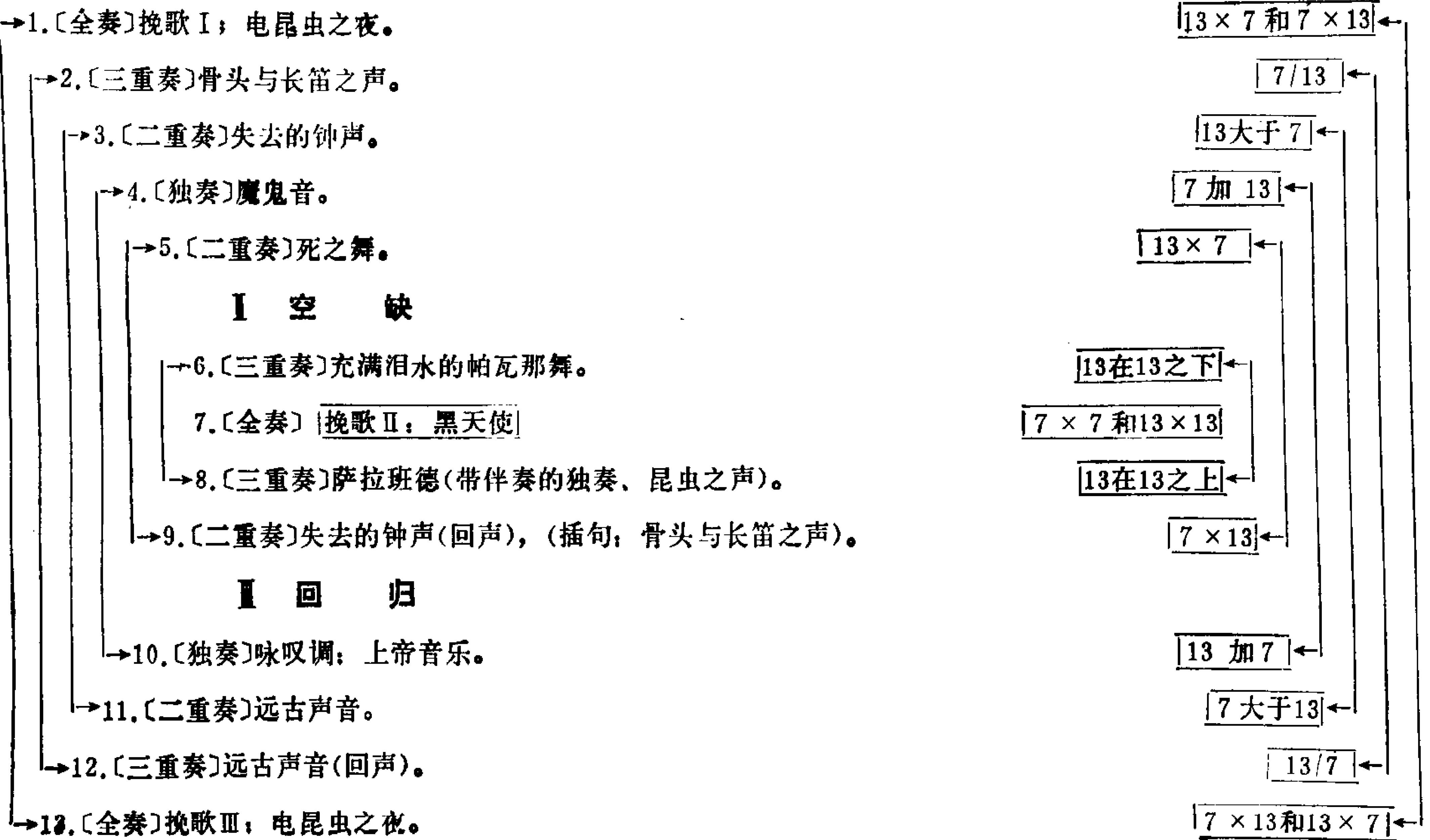


它是全曲的"基本核心"。作者在乐曲进行的过程中，还有要求演员用法、俄、日、西非等不同国家语言来数这两个数的段落——如果我们不懂得作者所取的象征性含意，就真正会不知所云了。但是，克拉姆毕竟不能完全用谁也听不懂的"语言""讲话"。在该曲的音乐语汇中，他也吸取了一些传统音乐的象征性语言。如：他穿插运用了格里高利歌调《末日审判》，舒柏特的d小调弦乐四重奏《死神与少女》，塔尔蒂尼的《魔鬼的颤音》等音调，和被称为音乐中的"恶魔"的三全音。这些象征手法的通俗程度，并不亚于柴科夫斯基用《马赛曲》的音调来写法国人或中国人用《东方红》的音调来代表解放、光明。当然，组织发挥得好与不好，则又是另一回事。

《黑天使》的宏观结构也与"7"和"13"这两个数字有关。第1、7、13段同为该曲的支点，它们都用"全奏"，并且都是《挽歌》。下页简图抄自乐谱首页：

该曲是拱型对称的宏观曲式结构。其表现最突出处，是配器声部的完全对称。

但我想，该曲的标题性，对于乐曲的结构，表达与理解，也是非常重要的。它描写了有关黑天使在地狱昆虫的诱惑下，向地狱堕落；黑天使精神的毁灭与空缺；黑天使乞求重升天堂等（即乐器的三大部分划分）；标出了音乐材料的穿插、呼应及综合；加



(注：此表的中文，是参照赵晓生先生的翻译。)

上段落间还有不少体裁性、画面性的对比与变换，使该曲还兼有连贯性发展的组曲性质。

我国青年作曲家彭志敏1985年曾写过一首钢琴曲《数》，第一乐章叫"夜曲"，第二乐章叫"菲波拉齐风景系列"，全部由数理逻辑组织结构，也是用数学公式控制作曲的实验。

除此之外，若不了解诸如凯奇对佛教和东方哲学的兴趣，就无法理解他创写《4分33秒》的构思；若不知反理性主义的基本观点，就无法理解形形色色的偶然音乐、机遇音乐；若不了解各种数控理论，很难对由特定数控方式设计结构的作品。彭志敏写过一些有关数控理论的文章，如《音乐有限运动过程矢量在无限数集系统中的闭合区间——音乐数控导言》(见《中国音乐学》1986年第4期)以及谈《质数结构》和《第一完全数》的论文等(见同一刊物1990年第1期，《黄钟》1988年第2期)，都很有见地，值得一读。

4.注意不同文化背景对现代音乐的影响。

这里指的文化背景一方面是世界范围的大背景——当今的世界科学、文化、乃至不同音乐流派、不同创作方法的互相借鉴，都可能对新作品的出现形成影响（如《对广岛受难者的悼歌》就受电子音乐音响影响）；另一方面，是要注意到古典及民族音乐传统的"根"——历史和民族文化背景)。分析梅西昂时要想到德彪西以至库伯兰、拉莫，分析斯特拉文斯基的《春之祭》或《彼得鲁什卡》时不要忘了俄国文化的影响。这些影响，不仅会反映在音乐的旋律方面，还经常反映乐曲的基本气质及整体结构方式。

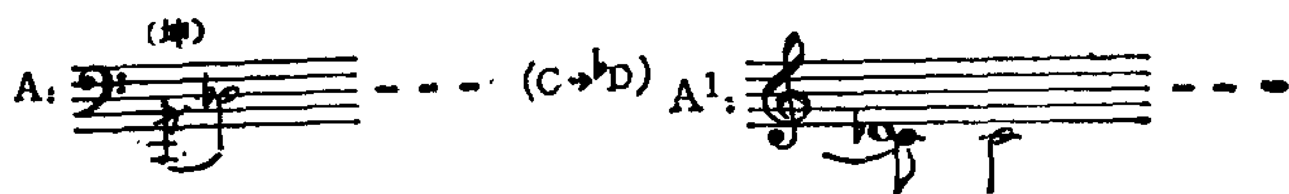
由于我国音乐近几年来出现了一批热衷于探索学习20世纪作曲新理论、新技法的作曲家，如中央音乐学院毕业的谭盾、瞿小松及上海音乐学院的赵晓生等。所以，我想从我国音乐家的创作中选一两例，来谈文化背景对音乐曲式结构的影响。

谭盾在1983年国际威伯室内乐作曲比赛中获第二名的第一弦乐四重奏《风雅颂》(人民音乐出版社1986年出版)是在古、今、中、外文化背景影响下写的作品，其标题来自《诗经》；作品的音乐语言核心，也主要来自瑶家古歌及古琴曲《梅花三弄》、《幽兰》等。但弦乐四重奏的形式是西方古典的；乐曲三个乐章的布局也基于古典思维、习惯；作者对四重奏的具体写法、格式（如四声部的安排设计、织体的变换与衔接、逻辑……)，也反映出作者具有较好的西方传统音乐写作技术功底。那么，为什么该作并无“中国旋律加西方古典曲式”的印象呢？这是因为：第一，作者对音乐素材的处理方式，是非传统的，其中还使用了不少现代音乐写作技法(如对新音响及现代和声关系的追求；对十二音技术的借鉴、运用等)；第二，在曲式结构方面，作者也对传统曲式进行了必要的“伤筋动骨”性的改造，使之经常处于“神”似而“形”非的状态。以第一乐章为例，按传统，它应该是快板奏鸣曲式，但到了作者笔下，却只给人以“似曾相识”的印象，让人不大好断言它就是奏鸣曲式。原因有三：首先，在速度上，它远不及传统快板奏鸣曲式那么鲜明而又单一，由散起、经慢板 ⟶ 渐快而至快板，又经快板充分发挥后回到慢板、散板结束——这是典型的中国板式逻辑，它在中国传统音乐中起着宏观结构的骨架作用。作者将它引入了四重奏，使该乐章至少存在了两种结构力，从而打破了由奏鸣曲式“一统天下”的局面；其二，该曲的调关系比较隐晦，所以作为传统奏鸣曲式的调布局特征及调控制的力量，也感薄弱；其三，该乐章的再现部出现了“结构错位”，即“副部再现”及“调服从”到尾声中才得以实现(即在D持续音出现时，副部主题才回主调)。这不仅避免了给人以古典奏鸣曲式“过分规整”和“老腔老调”的印象，而且让热情而又妩媚的副部主题用慢板在尾声中与开始散板

的材料相叠再现。在意境上，也更感飘逸、舒朗、自由……。也就是说，传统奏鸣曲式那种典型的速度框架不见了，调布局不见了；再现格式出现了错落，从而使“奏鸣曲式”面目不清。但该曲的总思维还是倾向于奏鸣曲式的：为明确的主部、连接部、副部、结束部的呈示；有完整的展开部。仅再现部中，副部的再现移位了。但乐曲从头至尾那种充满奏鸣性的连贯性、展开性写法，给人以深刻的印象。

赵晓生创立了“太极作曲系统”，它来源于中国古代《易经》的变易思想。他把阴阳八卦中阴阳变化的内在规律、严密逻辑与音乐的音高关系对应起来，形成了八八六十四音集。钢琴曲《太极》就是由纯阴按卦位变化、发展、逐步到纯阳，而又逐步回阴的过程。所以音乐自始至终有逻辑也有其最基本的内在结构力，即音集控制。我们虽然不能简单地用十二音技术的“套子”去认识它们，但可以肯定，赵晓生在创立太极作曲系统及其音集技术时，吸取了20世纪勋伯格以及阿伦·福特思维的精华。这是一种思维上的中、西结合，古、今结合。

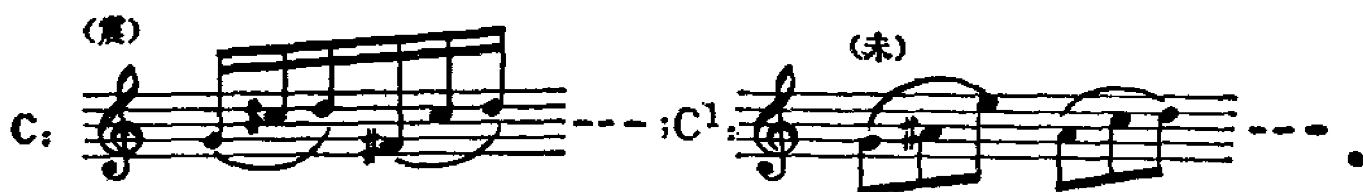
从《太极》的乐谱看，全曲为连续演奏的破、承、起、入、缓、庸、急八段。它的段数使人想起了八卦的八；它的第一段名“破”又正与八股的第一段称谓相同，使人又想到了八股的八；这八段的排列还是唐大曲格式的浓缩，体现了散、缓、庸、急、散大体的速度逻辑。所以，可谓很中国化了。但是有趣之点在于，作者自谓该曲的结构与“拱型结构”及“倒装再现奏鸣曲式”的某些思维有关。即是说，第一段“破”以纯阴C开始，之后，建立在阴、阳两极之上（即C、♭D二音），它们是该段的中心音，暂且将它视为奏鸣曲式的“主调”，标为A；与它对应的倒装再现A^1实际已进入了尾声，它与开始正好“阴阳颠倒”：（♭D→C）。



所谓副部开始于第二段“承”，是基于“三全音”式的运动而陈述的，标以B。与之对应的副部“主题”再现（标为B¹）和它形态一致，但音程扩大了：



副部第二“主题”C与它的倒装再现C¹形态也相一致，但音程缩小了：



在C与C¹之间，是中部的发展性段落。

第三段“起”是展开部的“引入部分”及“第一展开阶段”（标以[D]）。乐曲从“*PP*”入手，双手奏相隔四个八度的透明而又纯净的旋律，并将它们在各个音区重复和作复调式的展开；第四段“入”是全曲最动荡的部位。其节拍呈现为$\frac{7}{8}$、$\frac{8}{8}$、$\frac{6}{8}$、$\frac{7}{8}$、$\frac{5}{8}$、$\frac{4}{8}$、$\frac{6}{8}$、$\frac{10}{8}$等多变的样式，音乐的音区也向两端扩展并加厚了和声密度，音乐又极为流动…。因此，有理由认为这是展开部的“第二阶段”；从第四段“入”到第五段“缓”是一力度不断增强的过程。“缓”段的第1小节闯入即采用了全曲最强的力度，出现了全部十二音，并正处于全曲的“黄金分割点”位置，形成了全曲的总高潮。它应该是展开部的“第三展开阶段”。但是。这里出现了值

得注意的情况：自第五段闯入始，低音的长音$^{\flat}D \rightarrow C$又重现了（相当于主调再现）。所以，虽然从情绪发展的层次和心理结构来讲，这里还正处于音乐展开的最高潮，但从形式结构而论，叫做“动力再现”开始，也许更恰当些。第六段“庸”是高潮的后奏段，它的后半部分，即是副部第二主题C^1的倒装再现。

第七段“急”（标为[E]）与奏鸣曲式没有必然连系。它是中国传统乐曲在结束前要再“催”一下的常见程序。从八卦思维的归纳、从钢琴技巧的发挥及体裁多样化的考虑，此处插入稍带谐谑趣味的段落，也是必要的。由此得出了类似倒装再现的奏鸣曲式和拱型对称曲式的隐形图：A、B、C、[D]（发展中心段落）C^1、[E]（插部）B^1、^1A。

赵晓生对笔者讲过一种很有见识的观点。他说：“我一向认为，奏鸣曲式与唐大曲式是人类音乐史上在音乐结构方面所做出的最伟大创造，但反映了东西方文化思维的不同。奏鸣曲式的精华在于对比、矛盾、冲突，虽有渐变，但以突变（对比）为主；而唐大曲（一直延续到戏曲的成套唱腔）则由散到有序，由慢而快，再回到散的渐变过程。近年来，我的创作都试图把这两种结构合为一体，以材料上的互相对比与呼应（类似奏鸣曲）与整体上的逐步渐变（而不是截然分割的段落）相结合，故有如上所述的‘结构二重性’。”笔者欣赏这种有理论指导的实践。《太极》自阴极C生出，又在阴阳两极的矛盾基础上对比、展开，之后再现阴阳两极及主要的音乐材料，直至再归于阴极C的思想，以及乐曲连贯发展的思维，确与奏鸣曲式有关。这种让音乐从万籁无声中流出，经有秩序的发展，而后又化入到万籁无声中去的做法，使乐音尽而意味无穷。

《太极》在作曲技术上还有许多值得称道之处。如通过特定音

区的选择及其与点描手法的结合所获得的中国古琴音色、韵味；流畅的传统式的钢琴织体与若隐若现的中国式、甚至是五声性的旋律线条的巧妙编织，都使人获得了这样一种印象，似乎是由钢琴家即兴弹出，或诗人信口吟出的一首诗；画家挥笔勾出的一道彩虹——它时而深邃，时而潇洒、空长。这就是变易之功，也是古、今、东、西文化背景在作家作品中所起的作用。

四、我对本世纪音乐结构的总体印象

1．从德彪西至今，已经又过去了一个世纪。但音乐发展变化的主要方面仍然是音乐语言，而不是音乐的逻辑和曲式。本世纪的绝大部分作品，都或多或少地保留了传统曲式的外形及基本框架。各种传统曲式，包括快板奏鸣曲式，在本世纪里，仍然被一些作曲家所选用。但是，有许多作品的结构内涵，却发生了深刻的变化。其一，较多地保留了历史的音乐语言方式，只是将历史上传统曲式结构观念加以放宽、扩大。如历史上表现为“调性稳定”与“调性不稳定”段落的关系，现在改用“有调”（可能是多调）与“无调性”的段落关系体现；其二，基本的音乐语言已经不同于传统（如先锋派的作曲家们），导致了音乐内部结构的根本变化。因为，曲式的完整涵义，严格说来，应该包括乐曲外部形态和乐曲内部结构力两个方面。同样是三部曲式（ABA），在古典时，其内部结构力是靠有调式、调性的旋律及其支持它们的和声来建立秩序，而到了现代无调性音乐创作中，就变成了靠“集合”。凡是合乎集合逻辑的无调性作品，也必定具有强大的内聚力。拿一种时髦的比喻，就是曲式结构的“硬件”（大框架、总体逻辑）没变，但音乐结构的“软件”（各种不同的音乐语言方式及其组合逻辑）却发生了变化。而且，有些时候，在一部分作品中，曲式的外观也变得越

来越松散，似乎已“无关紧要”。这与人们越来越崇尚自由与即兴有关。也因作家的注意力都集中到音乐语言的创新方面去，而忽视了整体把握——这并不好。特别是对大作品来讲，若无整体设计及多方面的结构力共同起作用，就很难给人完好的印象。特别对某些用新音乐语言创作的作品，当它“语言”本身的结构组合逻辑还不够完善时，其曲式框架的结构力作用，就变得更为重要。

2.20世纪的曲式创新。

指出20世纪音乐结构的变化主要不在曲式方面，并不等于说在本世纪，音乐的曲式就完全没有创新、变化。这些变化主要表现在以下几个方面。

（1）由于分层写作，嵌入性写法及复调性思维在本世纪的广泛运用，产生了更大量的横向、纵向的多重结构及多重曲式结构的结合与错落，从而产生了更大量的混合自由曲式，或边缘曲式。

（2）关于模糊曲式类型概念的提出：

德彪西的创作中，有淡化曲式痕迹而使音乐轮廓不清的倾向（即比喻为“海市蜃楼”者）；后来又有一些作曲家，他们出于各种各样的考虑，而设计创作出多种多样的、只有大体曲式轮廓而又确定性不强的作品（如为了加强即兴性的考虑，增加了演奏中的自由处理幅度）；中国古琴曲常讲“一波三折”，这也只提供了一个大体曲式轮廓而未及细节；西方有一些作曲家，他们欣赏东方音乐的趣味，信奉“音乐即过程”，重视音乐进行过程中的每一瞬间的感受、体验，而不重视音乐进行的总体把握，这样，也可能产生各种总体轮廓不太清晰之作——这些作品的共同特点之一，就是曲式结构的模糊性。所以，我愿提出“模糊曲式“的“类型概念”。在不少模糊曲式中，音乐语言细节的结构力和表现力，已经超过了乐曲整体的曲式结构、表现力（即“软件”的结构力超过了“硬件”）。

（3）关于开放曲式：

某些作曲家，当他们用类似掷骰子的办法，把乐曲的几个肢解部分随意组合（按随机抽样办法获得演奏顺序）时，我们确实是无法从作曲家的原谱上预知曲式。因为，它们有多种结合的可能，这正是机遇音乐的特点。他们追求意想不到的效果。比喻得好听一点，乐曲就好像万花筒，那几块被肢解的乐谱部分就好比万花筒中的彩色小料点，它们每转动一次，看去形态都不一样。作曲家只提供乐曲的组合材料（“预制件”）与大体构思，剩下的组装性创作，就留给演奏者，甚至有时就留给听众去品评、想象了。西方人叫这类曲体作“开放曲式”。我想，这是指将曲式结构的创作权利向演奏者乃至听众开放；和因作品的曲式结构生成不会一次肯定、一次完结而产生的向后开放。这种曲式的最大特点就是不定式和每次演出的不可预知性。可以想象，这种机遇性的曲式结合方法，不会每一次都成功。

在机遇音乐中走得最远的，要数凯奇在1952年写的作品《4分33秒》。它可以由任何乐器演奏。“总谱”中写明有三个乐章——第一乐章“33秒”；第二乐章“2分40秒”；第三乐章“1分20秒”。这就是全部，不再另有什么对音的具体指示或乐谱。曾有钢琴家上台表演此作：他将钢琴按照“总谱”的时间规定，关了三次，以示“演奏”了三个乐章。有谁能评价这部作品的曲式呢？只有听众。只有他们才知道在这限定的时间内，在静默中，他们感受到了什么声响，并且知道这偶然的音响是来自环境还是来自自身；也许有人什么也没听见，他只好“静悟”“人生”与“世界”这一伟大的音乐主题；更有人会感到滑稽与上当，认为这正是在上演“皇帝的新衣”；或许也真有几个理论家会突发奇想，评论起各乐章的“曲式结构”之类，那也只有他们根据自己听到的和没有听到的一

切去评论了。并且，如果他们愿意再“听”几次演出的话，当然每次的“演出”，其“曲式结构”也不会是一样的——我不提倡这种做法。

20世纪先锋派们的实验当然还远远不只我前边提到的这几种。而且20世纪音乐在曲式上的新尝试也大都还没有定型，况且有些做法，也离我们太远，所以本文只作以上简要介绍，仅供参考。

3.对曲式学共性问题的再认识。

由于音乐是“时空艺术”，所以笔者认为，曲式学中，对音乐时值比例分配的分析，是古今中外曲式中最基本，也是最共性的问题。因为，凡音乐，都不可能脱离时空而存在（就连《4分33秒》也划定了时空及时空的分段）。以节奏律动为例，无论是我国传统音乐中“散、慢、中、快、散”的速度布局，还是像斯特拉文斯基在《春之祭》中的不同节奏布局，都要通过在不同时间段内做不同速度或节奏的演奏来得以体现。旋律也是这样，仅有C、G、C三个音的演奏并不构成曲式，但如果分别以这三个音为开始，写出三个对比统一的旋律段落，占据了一定的时空段，它们就可能生成三部曲式。再如，和声的瞬息进行并不构成曲式。在传统音乐中，我们从来不会将很短时间内的一连串的和声变换及转调说成是“多部曲式”，而只承认它们是“展开”或“连接”性段落，但和声及调布局与音乐的时空分段相结合，并参与了音乐的时空比例分配后，这些和声的起讫、调的布局则可能生成句逗、段落，并具有曲式结构的意义。

在20世纪音乐中，“立体空间”的概念得到了强调。但任何立体音响的一瞬（不管它来自多少个不同方位），都依然不足以表达音乐的一个层次、一个阶段。事实上，广阔的音乐空间不可能脱

离广阔的时间横向流动而孤立存在。所以，笔者认为，虽然现代音乐的“语言”变了，但各种现代语言也都仍然要依附于时间来表达。现代曲式的分析也还是要注意各种不同音乐语言是如何对音乐的“总时空”做出“再分配”的。

音乐的时间分段反映了音乐的语言逻辑。在一个时间段内重点讲一种事件，自然也相对地运用一种语言。所以，一个色彩点或一声音响是不足以构成句法或段落的。但是，一种色块、一种音响、一种节奏、一种序列只要它们相对集中地出现在某一相对明确的时空段内，并赋于一定表现意义时，它们就可能成为那一时空段的结构核心力量，并使那一时空段在作品中具有一定曲式结构的意义，形成某种曲式，或曲式的一个部分。当然，在划分出基本段落后，我们还要综合从多角度观察，进一步区分哪些段落更重要？那些“话”更带有本质性等，这已不属于古今中外曲式学的共性问题之列了。

音乐深层结构的简化还原分析

——申克分析法评介

周勤如

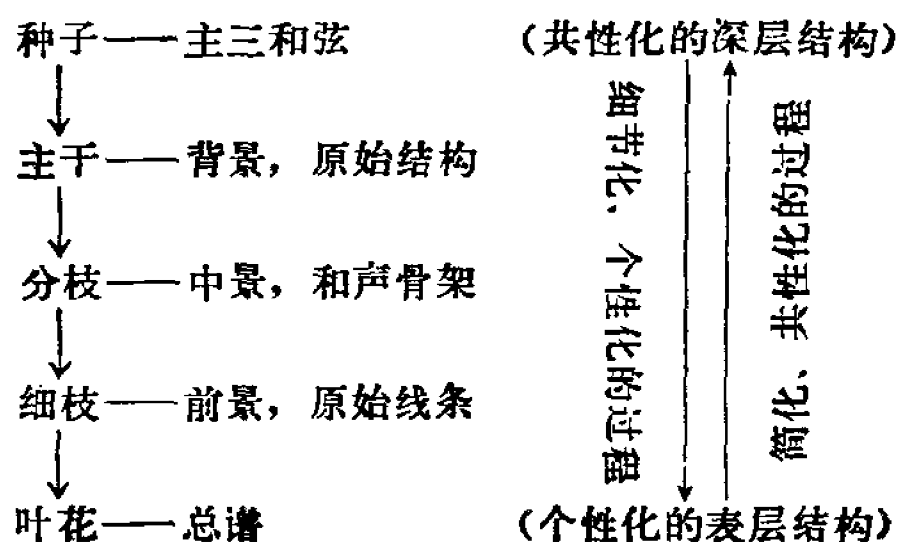
西方音乐分析学在20世纪中的进展，大体以1945年界分为前后两个时期。自本世纪初至第二次世界大战结束，其进展主要表现于对在19世纪末已经体系化了的传统曲式分析从观念上和技法上的突破。最重要的新学派或新技法的创始人是以申克为代表的对音乐深层结构的简化还原分析，以德国音乐理论家洛伦兹对瓦格纳的歌剧《尼伯龙根的指环》的调性进程所作的曲线分析为标志的彻底的图表技术，和奥地利音乐学家库尔特及德国作曲家、理论家兴德米特分别在其著作中倡导的张力分析理论。其中最早自成体系并对1945年以后的音乐分析学派产生深刻影响的是申克分析法。

一、申克分析法的总观念

申克(Heinrich Schenker，1867—1935)是出生于波兰的奥地利音乐理论家、钢琴家、编辑和教师。早年从波兰到维也纳随布鲁克纳学习作曲，他的作品曾深受勃拉姆斯的赏识。作为编辑，申克在对C.P.E.巴赫、亨德尔、J.S.巴赫、贝多芬等作曲家作品

的校勘过程中，详细地研究了可能得到的作曲家的手稿。这一有意义的工作使他有机会从别人不易接触的途径窥测大师们创作过程中的思维轨迹。申克感到在16世纪的严格对位原则与大师作品的对位技巧之间，必定存在着某种联系。换言之，大师笔下的那些形态各异的作品的深层，必定隐藏着对位法的严格程序。他甚至怀疑这些大师们的全部音乐是不是像源于一首简单的、没有被呈示出来的“主题”的复杂变奏，因为这些大师都不仅在经过深思熟虑之后写出的作品中表现出纯熟的技巧，而且在即兴创作时也同样无懈可击。如果他们的内心听觉中没有一条严格的结构准绳在起控制作用的话，是很难办到的。

为证实这些设想，申克创造性地运用简化还原分析法研究了巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒柏特、舒曼、肖邦、勃拉姆斯和D.斯卡拉蒂等人的作品。经过艰苦的实验性分析，申克归纳出一个结论，即完整的调性音乐是一个从和谐的个体有层次地成长起来的活的有机体。这个和谐的个体就是某一作品的主三和弦，而成长的层次类似漆雕工艺中的层染法，是从共性化的内核或背景至中景、前景，直至总谱的逐级细节化、个性化的过程。这就是申克对作品深层与表层的关系的总观念，申克形象地把这种关系比做“音乐之树”：



显然，申克意识中强调的是一种层次化的深向思维：由种子到叶花是建立在投影（由里及表的发散）观念上的细节过程；由叶花到种子是建立在透视（由表及里的聚缩，这里借用绘画术语来形容这种思维的角度）观念上的简化过程。这是申克分析法与传统曲式分析所建立的沿时间水平轴线延伸的横向思维的根本区别。

二、申克分析法与欧洲传统音乐创作思维的联系

申克的这种标新立异的思想并非没有根基。事实上，简化还原分析不过是装饰法的逆转。装饰法在欧洲音乐创作中几乎是与生俱来的。早在格里高利圣咏时期，花腔式写法就显示出装饰的因素。以后，装饰法经过严格复调时期的规范化，到16、17世纪器乐创作兴盛起来之后，便成为风靡欧洲的经典作曲技巧。所谓"巴洛克"风格，其基本含意就是指在宏伟严整的结构骨架之上饰以华丽精致花纹。

规范化的装饰写作技巧，很早就在音乐理论专著中被提及。例1是文艺复兴时期的音乐理论家科利科（Adrianus P. Collico）在《音乐写作》(Compendium Musices，纽伦堡，1552)一书中描述线性运动的装饰时所用的例子。作者说，这是德·普雷(Jospuin Des Prez，1445—1521)教给学生们的最初级的装饰技巧。从这个例子中可以看出一个用长音符级进写出的纯直的固定调如何被短音符装饰成为优雅的波状旋律。

例1



C.P.E.巴赫也曾在《键盘乐器演奏真谛》(Essay on the True Art of Playing Keyboard Intruments, 1753)文集中专门论述装饰法。例2是摘自此书的一个例子，从中可以看出一个原始的胚胎怎样被延伸成为具有广阔表情幅度的乐句。这是当时作曲家创作思维的真实写照：

例2



既然作曲家传统上是广泛运用装饰法的原则来实现自己头脑中对乐曲的原始构思的，分析学家们自然就会想到用相反的方法来"跟踪"作曲家的思路。早在19世纪中期，著名的奥地利钢琴家、作曲家车尔尼(Carl Czerny, 1791—1857)就在《实用作曲规则》(School of Practical Composition, 1846)中首先引"基础和声(Ground—harmony)"和"运动的音型(Moving figure)"这两个概念来描述肖邦第一练习曲中音型化的前景与作为背景的和声轮廓的关系。本世纪初，另一位德国音乐学家谢林(Arnold Shering, 1877—1941)在考查14世纪意大利牧歌时，用"解除装饰(Dismbellishment)"的简化方法来寻找隐藏在花腔式旋律中的原始"旋律核心(Melodic Kernels)"。例3谱表的上行是牧歌原谱，下列是被谢林简化了的原始线条。

作为先行者，谢林的工作直接为申克及其后的旋律进化论者

例3





们提供了技术的雏型。

三、申克分析法的关键点

申克生前并没有发表专著阐述自己的分析体系，他的重要分析观念形成并贯穿于下列著作：1906年出版的《和声学》，1901年出版的《对位法》，1921年至1924年间定期出版的刊物《Das Tonwille》，相继于1921年至30年间发表的总标题为《音乐杰作（Das Meister Werk in der Musik》的分析论文，完成于1932年的《五首图表音乐分析》（"Funf Urlinie—Tafeln"，1969年由他的学生萨尔策编辑发表），以及1935年出版的最后一部代表性著作《自由作曲（Der freier Satz)》。概括起来，支撑申克分析法的理论和技术的关键点大体是：

（1）**音级**(Stufe, 'Scale—Step')

申克的调性音乐理论是以对和声与对位的本质的探讨为起点的。在这方面，他最卓越的建树是提出音级的概念。在申克看来，和声的音级是调性音乐中在超出单个和弦序进的更大活动范围和观察范围内起控制作用的功能实体，是更高、更抽象的和声

步伐。与层次化的透视观念相一致，申克的音级观念也具有高度相对的层次。其细节化的极端是由单个和弦控制着的声部的线性运动，例如肖邦b小调前奏曲的动机：

例 4



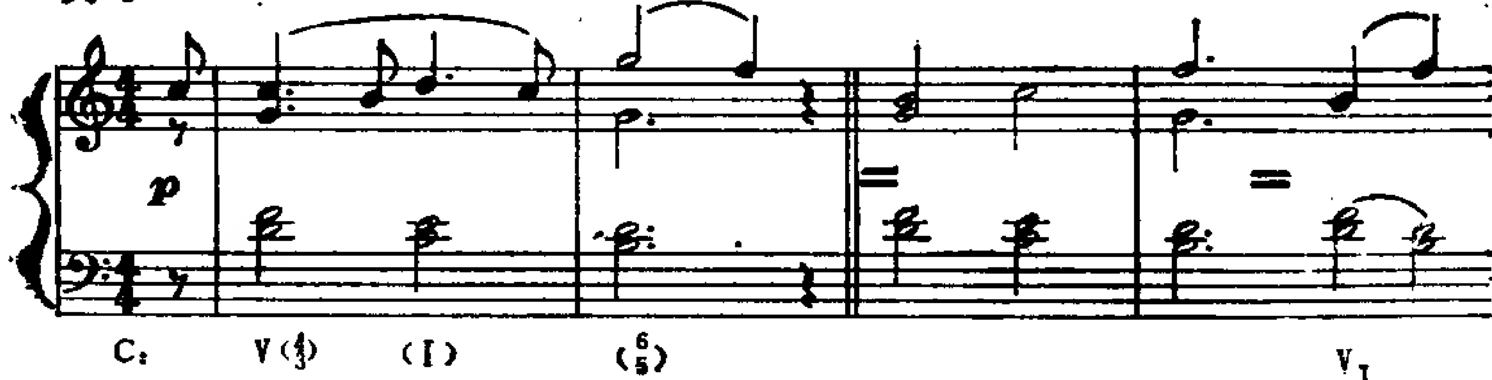
比单个和弦稍大一些的音级是由经过性或辅助性和弦“装饰”了的同一和弦的转位或转换。例 5 摘自巴赫d小调恰空舞曲，三小节建立在一个音级上（Ⅰ）。第 2 小节是经过性的属和弦，它自身并不形成独立的和声步伐。巴赫在这一小节中保留了主持续音d，说明在他的创作思维中是以主和弦来控制整个三小节的；这正好印证了申克的分析。

例 5



例 6 摘自莫扎特《朱庇特交响曲》主题。这个乐节建立在音级Ⅴ上，主和弦在这里是经过性的。

例 6



更频繁的和声装饰可以举巴赫《平均律钢琴曲集卷二升f小调前奏曲》为例。在 1 、 2 小节最后的半拍和第 3 小节的每个后半

拍上都插入了辅助性的属和弦，但对整个四小节起控制作用的是音级Ⅰ。

例 7



为清晰地区分和弦序进与音级进行，申克借用分数线来标记：音级是分母，它标示某一片段的音级归属，好像有一个未出现的持续音；和弦序进是分子，它标示这一片段的和声细节①。例如：

$$\frac{\text{I——V;\quad V——I}}{\text{I}}$$

音级进行也可以在更大的观察范围内作用于不同级别的曲式部分：从一个段落到另一个段落，从主题群到对比的主题群。在申克看来，每个完整的作品都只具有一个调性中心，传统和声观念中的转调事实上只不过是从属于调性中心的某一音级由于它自身属和弦的支持而“临时主音化”。因此，凡用终止式确立起来的调域，都被看成是更高一级别的音级，而非确立的片段（例如，作品的连接部和展开部）则是达到某一音级的发展过程。这样，申克就有可能从最高的曲式级别给复杂庞大的调性作品以最简明的概括。典型的奏鸣曲式可以看成是：

	呈示部		展开部	再现部（及尾声）	
	主题	副题	……属准备段	主题	副题
大调：	I	V	（过程） V	I ———	
小调：	i	Ⅲ	V	i	（1）

① 有时，一个音级之内的和弦序进用数字低音（表示声部进行与低音的音程度数的阿拉伯数字）标记。这样更便于把这一系列和弦理解为声部进行中的装饰。参听例14、15。

申克的和声理论表现出对调性音乐作品新的评价观念，已经部分地超越了从拉莫到里曼的传统和声理论体系。它的长处在于不是一般地说明和声现象，而是着眼于从微观到宏观的不同层次揭示音乐作品中调性凝聚力的奥秘。这种扩展了的调观念已经为西方音乐理论家们普遍接受。事实上，勋伯格——他是反对申克分析法的——在《和声的结构功能》一书中也专辟章节阐述了大体相同的见解。

（2）延伸(Prolongtiou)

延伸是与音级相关的概念，如果把一部作品的音级进行看成是一些支点，那么延伸就是从一个支点到下一个支点的漫延、充实、扩展、细节化，或者说是在时间上的对位化的“展现”(unfol-ding)。

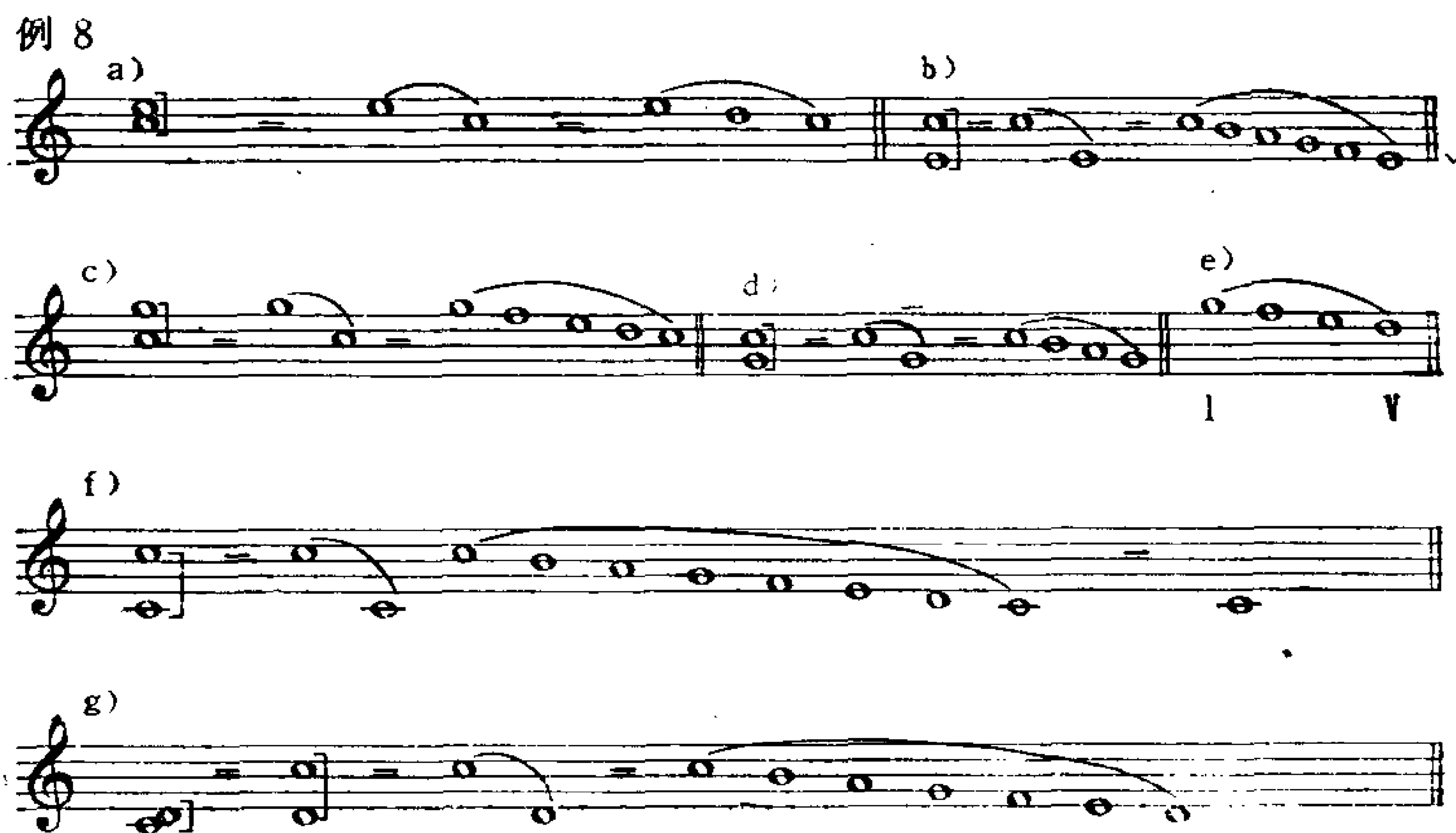
延伸的过程也是相对层次化的，从和弦到不同层次的音级。由于一部作品的延伸总是从最核心的层次逐级地在不同声部的线性运动中展现的。因此，分析的关键就在于如何对声部进行中音的价值做出恰当的判断：哪些音是结构的骨架，哪些音是附着于骨架之上的延伸部分，以及此音与彼音、此音群与彼音群在运动过程中呈现出什么样的逻辑关系。一般地说，声部进行只可能表现出级进或跳进两种基本形态。由这两种基本形态又衍生出以下变体：

装饰性级进　在申克分析法中，对基本音级的装饰被分为两类：经过音（在图表上标以P）和邻音（标以N，包括延留音、辅助音、骈技音等）。先现音和属于演奏风格性的装饰音不计。在小级别范围内，级进关系的两个音可能分别代表不同的音级，但在更高一级的范围内，其中的某一个音必然表现出装饰的性质。

跨越和同向连续级进　跨越即跳进。同向连续级进从起音到止音也必然构成一定的跨度(Spans)，申克称之为级进音组(Zug)。

从考查声部进行中音的和声关系的角度看，同向连续级进所构成的音组等于同跨度的跳进，是用级进填充了的跳进。例 8 是对这一类进行的归纳：a 是三度关系的跨越和级进音组，三度的和声音程内涵暗示这一跨度之内所有音归属一个音级，b是a的转位，为六度关系，和声意义等于a；c是五度关系的跨越和级进音组，五度的和声音程内涵暗示这一跨度之内所有音也归属一个音级，d是c的转位，为四度关系，也可能暗示与五度相同的和声关系，但下降的四度级进音组常认为是被属音级打断了的五度(参见e)；f是八度关系的跨越和级进音组，等于同度；g是七度关系的跨跃和级进音组，一般地说等于二度，或者本身可能被分解为更单纯的和声关系（申克分析法以自然三和弦的音响组合与感受习惯为前提，超出三和弦的和声联系常常被分解，如属七和弦的七音常被分析为外音)。

例 8



琶音　指按分解和弦关系的连续跨越(标以Arp)，可能是单纯的，也可能中途经过装饰。不言而喻，琶音暗示一个音级。

这样，分析者就有可能分析任何一首复杂的乐曲，从曲折多变的线条中辨认出其中的和声关系。

对于跳进的旋律线，可以用八度移位的方法归并。在音乐的深层分析中，重要的是音级的功能属性，是音乐结构中的调性凝聚力(离心与向心)，而不是前景中的造型因素。例9莫扎特《哈夫纳交响曲》主题由于运用了八度跳进而气宇轩昂，简化之后可看出是Ⅰ—Ⅴ的下行级进四音组：

例 9



例10选自莫扎特《单簧管五重奏·K581》末乐章，a为原谱，b为简化分析图表。这一乐句也由一个下行级进四音组所控制（用符杠相连的白符头)，前面三个音级各附带自己的跨越和级进三音组，好像一条纯直主干上伸出枝芽，这便是深层与表层的关系。

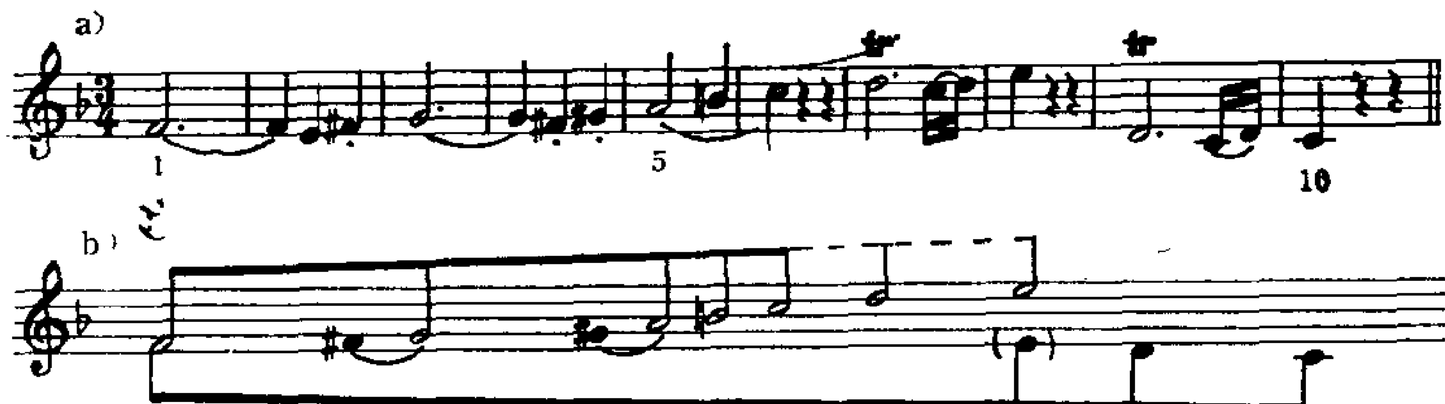
例 10



一个曲折的单线条常常隐伏两个甚至更多的声部，分析时必须予以重视，以便考查旋律结构的坚实程度。在成熟的音乐作品中，旋律线条中的某些突出的点常常是有意拓宽空间，在心理上造成音响悬念，待适当的时候予以解决。在例11贝多芬《弦乐四重奏·作品 18 之一》第二乐章中，用半音装饰的上行级进线条至第8小节突然中断。这是一个七音组，等于下降的二度。因此，

这个表面断裂的乐句实际上是被下行级进四音组牢牢地凝聚在一起的，音级进行是Ⅰ—Ⅴ。

例 11



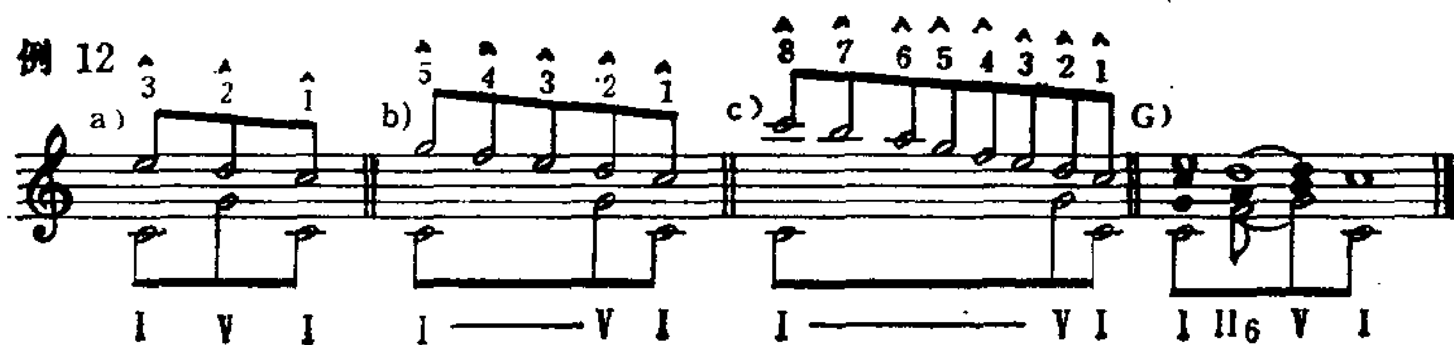
对于多声部音乐作品，延伸的过程常常交错发生在声部之间，分析时可以用虚线或带箭头的直线指示出这种转换关系。但分析的重点一般是起骨架作用的外声部，经过对延伸部分的层层剥离，就逐渐揭示出作品深层的原始线条和原始结构。

（3）原始线条（Urlinie, 'Fuudamenal Melodic Iine'）**与原始结构**（Ursatz, 'Fundametal Compositiou'）

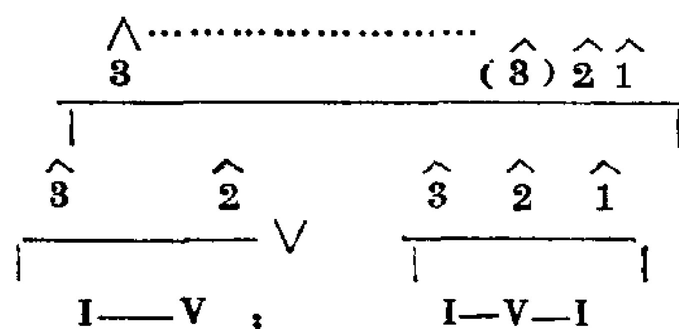
原始线条，或称基础旋律线，在调性作品中常常体现为从调式的三级音、五级音和主音开始，按自然音阶下降至主音。在图表分析中，它们用$\hat{3}\ \hat{2}\ \hat{1}$，$\hat{5}\ \hat{4}\ \hat{3}\ \hat{2}\ \hat{1}$和$\hat{8}\ \hat{7}\ \hat{6}\ \hat{5}\ \hat{4}\ \hat{3}\ \hat{2}\ \hat{1}$表示。这个纯直的下降线条是对旋律波浪中的一切音起控制作用的基础。

原始结构，或称基础结构，是作品深层中隐藏着的二声部对位骨架。它的上方声部即原始线条，下方声部由Ⅰ—Ⅴ—Ⅰ的分解低音构成，Ⅴ打断Ⅰ，又肯定Ⅰ，显示着和声的离心与向心运动趋势。例12a、b、c是原始结构的三种基本形式。

例 12



原始结构可以理解为对主三和弦最直接的装饰，是作品的核心支柱，代表着最高曲式级别的音级进行，它当然需要延伸，使每个音级附带各自的枝节。就和声内容而言，低音线条最重要的变体是在Ⅴ级之前增加Ⅳ级或Ⅱ₆作为倚音，如例12a所示。在旋律方面，适应曲式结构的句法或段落划分，下降的原始线条可能先被半终止打断，再重新开始，最后进至主音：



当然，每个进行过程中的音级都可能临时主音化，附带自己的次级基础结构，甚至次级的音级进行中也可能出现临时主音化的现象，结果衍生成盘错复杂的乐曲。

（4）层次（Layer）与图表法（Graphic Analysis）

如前所述，层次即前景、中景和背景。原始结构是背景层

例 13

背景

中景第一层

中景第二层

Allegretto

延伸

背化

次。中景是分析过程的中介阶段，根据作品的复杂程度，需要时可以再分为两个或多个层次。前景是对乐曲的初步简化，更多地注意曲式最低级别（乐段）内的音级关系（也有些理论家将总谱称为前景，而把除原始结构外的中介分析层次统称为中景）。

由前景到背景的分析是从极端细节化的微观到高度概括的宏观的归纳过程，不借助于图表而仅仅依靠抽象的思维和语言的表述是根本无法完成的。例13是以莫扎特《弦乐四重奏·K421》第三乐章主题为对象的图表分析，按箭头由下向上是简化的过程，由上向下则是原始结构延伸的过程。紧接总谱的大谱表是中景第二层（或称前景），可以看出由符杠指示的基础二声部的每个音级都附带着较详细的延伸枝节。再上一行的高音谱表是中景的第一层，除最重要的延伸部分外，枝节已大大减化。最上方的谱表是原始结构，枝节已全部删除。

这种图表分析法的优点是显而易见的：简明的线条从视觉上大大强化了内心听觉的感受，对复杂织体深层结构逻辑的分析由纯粹的思辨和文字的表述转化为有量的图表过程。图表的实现既是分析的过程，也是对分析结果的表述，任何补充的描述都是多余的，只要熟悉前面提到的几种简化方法，任何人都可以在观察这个图表的过程中（不论从下向上，还是从上向下），得到启发，有所领悟。因此，这种分析过程本身常常就是也对内心结构听觉的最好锻炼。例14是申克在图表分析中常用的符号：

例 14　o　指示重要的音级

•　指示次要的或局部的音

𝅘𝅥 ; 𝅘𝅥　指示小范围内值得重视的事件，特别是重要的装饰音

⊓⊓⊓ / ⊔⊔⊔　指示基础二声部运动

⌒ 指示与基本音级相关的装饰音、级进音组、跨越和琶音①

······ 指示重复、重现、转位音

/ : \ 指示在对位中扭曲了的纵向和声关系

在申克的分析中，一般不考虑节奏因素，除紧接总谱的层次，一般也不考虑节拍和小节，但常常在相应位置用阿拉伯数字标记小节数以便对照，并用双纵线(‖)或括线(⌒)在简化图表上表示乐曲的句逗和段落划分。

申克的图表分析法是在他的教学著作中逐渐形成的，初期和后期在图表法的细节上不尽相同。下面从申克1932年间完成的《五首图表分析》中选择一例，读者可进一步揣摸。

例 15a)



例15是申克对巴赫清唱剧《马太受难曲》第十六曲的分析。a是合唱原谱，b是背景和中景的三个层次，c是前景及个别细节的说明。

① 在某些图表分析中，级进三音组成三度跨越也常用回形符杠（N）来表示。

例 15 b)

ursatz 背景

1. Schicnt 第一层

2. Schicht 第二层

(5 - - 6)(12/10 - - 11/9 - - 10/8) (8-7)

I

3. Schicht 第三层

(5 - - 6) (8 - 7)

I II V I

1 2 3 4 5 6 7

例 15 c)

url. Tafel

(10 - 6 - 10)

3-6

I

四、对申克简单化还原分析法的评价

面对以上列举的分析图表，习惯于传统曲式法或习惯于从传统的分析专著中索取结论的人可能会感到茫然或疑惑。人们会反问：节奏呢？动机呢？前景中一切美好的细节的表现作用呢？这是其一。作曲家们难道不是从第一个动机开始发展乐思，而是从321出发写作的吗？这是其二。既然申克明确地把分析范围局限在西欧（特别是德奥）调性音乐之内，研究这种分析方法还有什么意义呢？这是其三。这些疑问虽不无道理，但都表现出对申克分析法的本质和目的缺乏真正的认识。

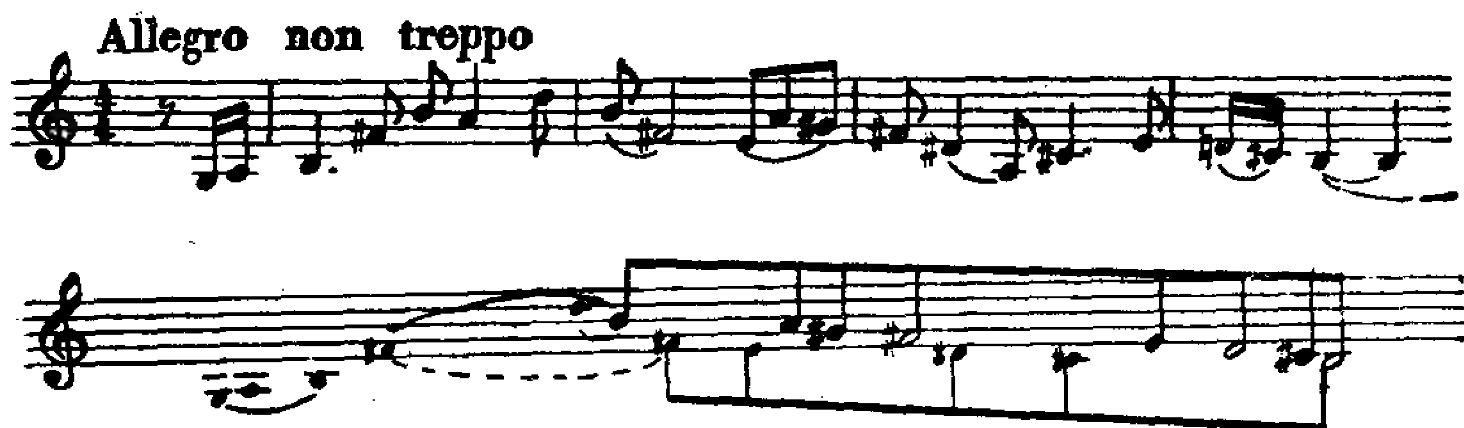
从根本上说，申克分析法是一种基于德国自然哲学观念的归纳和实证方法。舍弃前景的造型细节（特别是旋律和节奏的细节）而着意揭示结构深层的核心构架，背离曲式分析的轻车熟路而执迷于逐音逐节简化还原，是其片面性，也正是其独创性，做此举不可能那样有说服力地揭示音乐作品中的调性凝聚作用，也不可能从音乐作品本身而不是借助于音乐以外的推论和解释来层次分

明地透视音乐结构的奥秘。申克强调从透视的角度跟踪大师们的思维轨迹，并不意味着否定曲式结构，也不意味着拒绝对前景要素的分析。在申克的图表中，我们已经看到了他对段落划分、乐句分析和数字低音的综合运用。在他的一篇分析贝多芬《命运交响曲》第一乐章的论文中，除图表之外还附有长篇文字来阐述对动机写作和节拍组合的独到见解。然而他最光彩照人的贡献还是在于开辟了音乐分析的新的思维方向和提出了比曲式分析更高的研究层次。正是在这个意义上，申克成为20世纪音乐分析的第一个代表性人物。二次大战以后，申克的弟子们掀起了一个研究申克分析法的浪潮，曾轰动一时，形成申克学派。重要的后继者及论著有凯茨(A. T. Katz) 的《向音乐传统的挑战：调性的新概念》(1945)、萨尔策(F. Salzer)的《结构听觉》(1952)、萨尔策与沙赫特(C. Shachter)的《作品中的对位法》(1969)、福特 (A. Forte) 的《申克的音乐结构概念》(1959)、福特与吉伯特(S. Gilbert)的《申克分析法导论》(1982)等。这些著作沿着申克的方向向分析的广度和深度迈进，大大丰富和完善了申克分析体系。

申克分析法并不是不可超越的，从系统化的观念上看，它只不过是思维的一个方面。事实上，从50年代中期开始，一些申克的追随者们就开始开辟自己的新的研究领域。例如福特在无调性音乐的数码分析和计算机分析方面做出杰出贡献，在柯根(Cogan)与波吉·艾斯考特(Pozzi Escot)的音响分析理论和伯尔利(Berry)的结构功能理论中，也可以看到申克分析法的深刻影响。申克的狭隘性使他把研究范围局限于德奥古典音乐。因此，他刻意追寻的原始结构的僵硬模式如今已不为人重视，但他所证实的洞察作品深层结构的还原法却作为重要的遗产被后人接受。简化还原分析法的原则经过变通和发挥，已经被用于对中世纪或当代音

乐的分析，也可能用于非欧的音乐分析。因为凡形式上完美的音乐作品，必然具备深层的结构逻辑。为说明问题，我们举五个用申克分析法分析现代作品的例子。例16是巴托克《第二小提琴协奏曲》第一乐章主题。巴托克运用的是有调性的十二音，经过还原可以发现是B多里亚小调和B大调的混合，下降的原始线条严整有序。

例 16

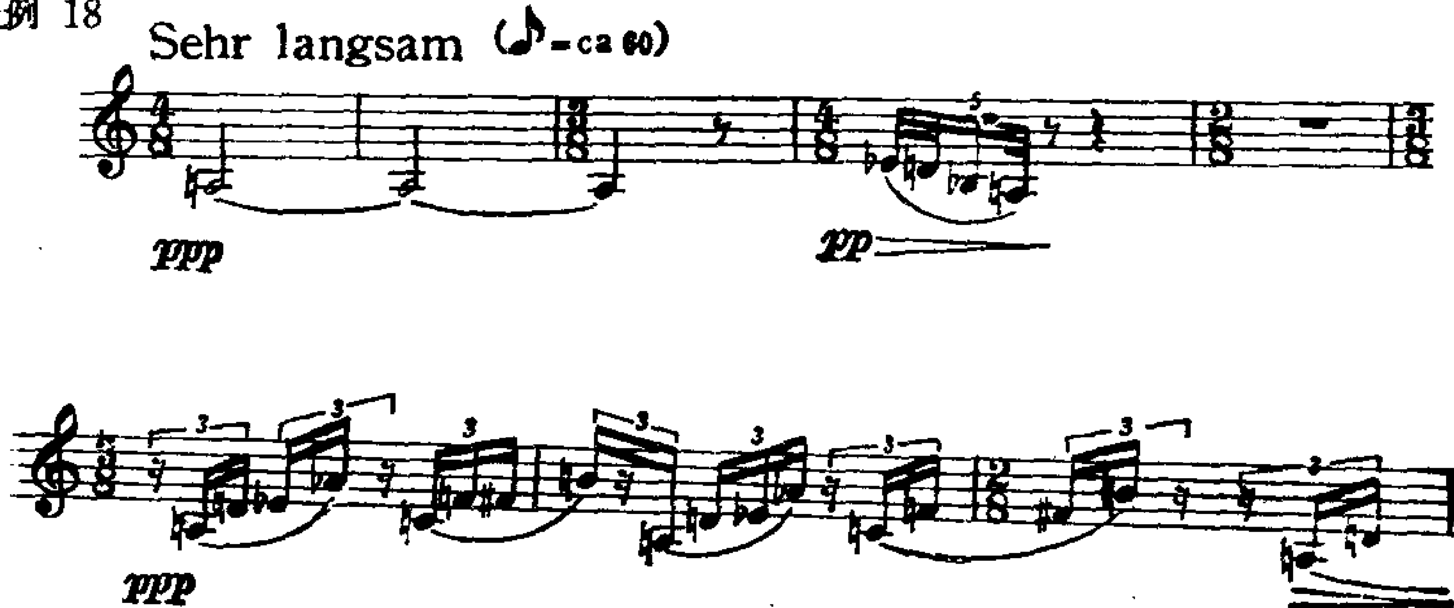


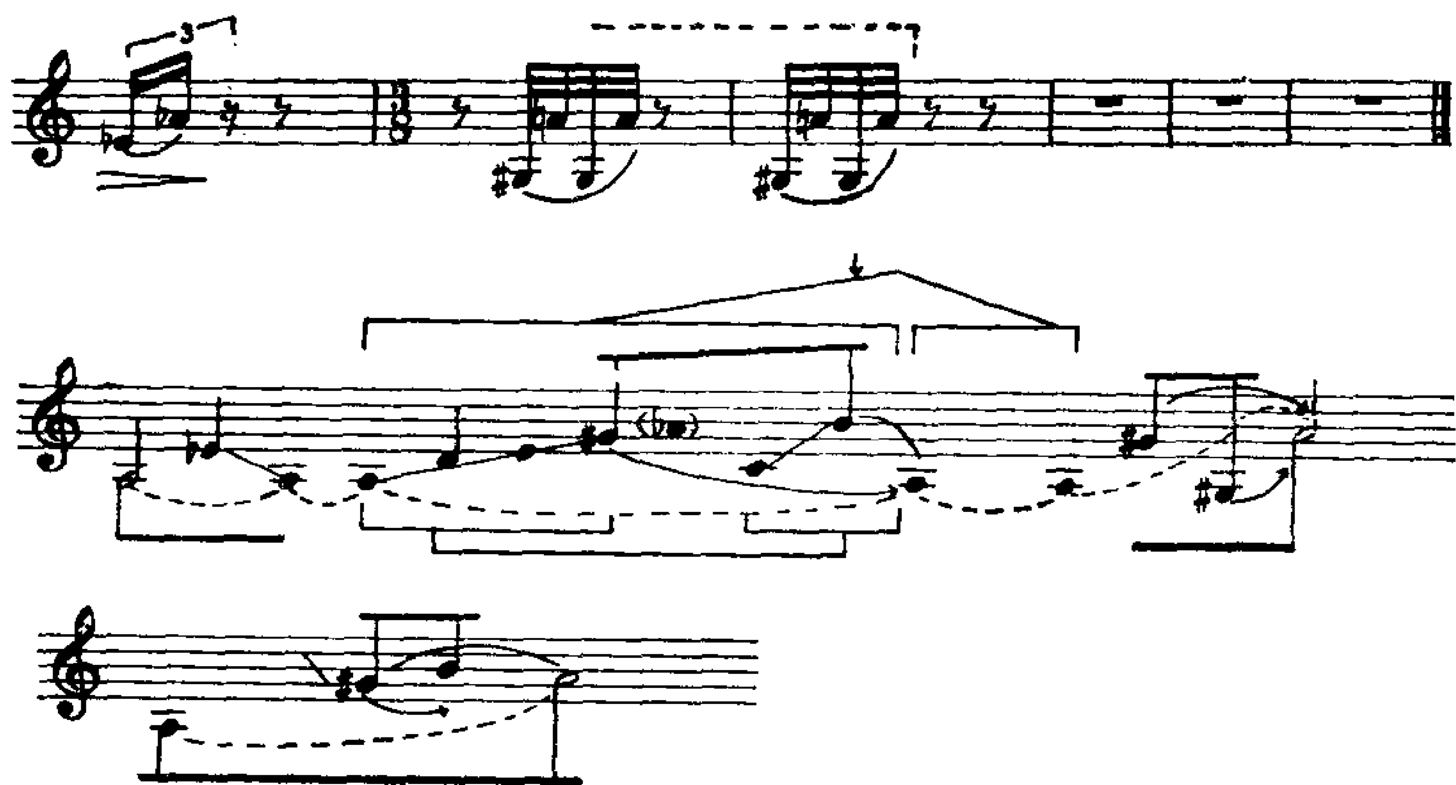
例17是对兴德米特《调性游戏·F调赋格》主题的分析，起结构控制作用的是下降的半音阶级进。

例 17



例 18





例18和例19摘自伯尔利《音乐的结构功能》一书。作者变通地运用申克分析观念和方法论证在威伯恩《为小提琴与钢琴的四首小品·作品7之3》(例18)和布列兹《没有主人的锤子》第三乐章(例19)两部无调性音乐作品的“调性”凝聚因素：

例 19

例20摘自柯根和波吉·艾斯考特合著的《音响设计》，他们将申克分析法融入自己的音响分析体系，成功地分析了勋伯格的《五首管弦乐小品》中的《色》乐章。

例 20

上方反射区

基本音区及运动

下方反射区

= 音区移位

对于这部作品，历来分析家们都把注意力集中在“音色旋律”这方面，因为从作品的表层看来，声部的进行几乎是静止不动的，似乎没有什么奥秘可言。然而柯根和艾斯考特却见解独到地从作品的深层发现整首乐曲是建立在A、♭B、♭A三个音构成的基本形状之上的，结构严整有序：第 1 至第14小节是基本形状的呈示，第15至第23小节是基本形状向上大二度的移位；第24小节至第31小节是展开部分，基本形状先向上移大二度，然后按小二度步伐向下摸进，并出现重叠关系；第29小节至第31小节相当于再现前的准备部分，而第32小节至第44小节是基本形状的倒装再现。

以上五例已充分证明简化还原分析方法是可以变通地用于对现代音乐的分析的。至于如何将这种方法运用于民族音乐的分析，已经超出本文的范围，因为笔者的目的并非鼓吹生搬硬套国外流行的方法，而仅在于通过这种粗浅介绍和评价，引起国内同行对于从观念上和方法论上改进我们的研究工作的必要性和可能性的重视。　　　　　　　　（原载《音乐研究》1987年第 2 期）

点调性、群调性观念及其对曲式结构的影响

刘　健

古典乐派到浪漫乐派的数百年音乐创作实践中，有一个不容忽视的事实：从某种程度上讲，作曲家处理调性和处理主题材料的手法有着许多相似之处。这也许是因为推动音乐运动的基本力量，即稳定和不稳定、紧张和松弛等矛盾，不论在调性结构中还是在材料结构中都是相同的。在调性结构中，音乐的动力通过和声功能的变化和调性的转换体现出来。在材料结构中，这种稳定和不稳定的过程则表现为主题材料的呈示与发展。二者之间的相似之处，一方面是由以上所说的音乐运动的基本力量所决定；另一方面，也是调性结构和材料结构相互影响的结果(关于这一点，将在论文的后部详细说明)。这使我们想到旧的调性体系被肢解，新的"调性"手法取而代之的现实，也必然会在作曲家处理材料结构的手法上留下痕迹。在一个相当长的时间内，新的"调性"曾使人们困惑不解；但随着和声理论的发展，这种困惑感已被消除了许多。我们不妨也借用和声理论的成果，来摆脱一点在观察近现代作品的材料结构时产生的困惑感。

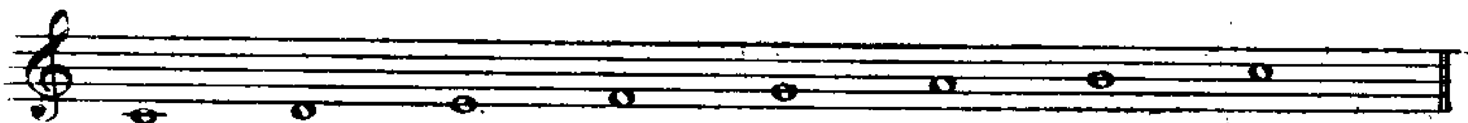
要给调性下定义的话，一般包含有两个方面的内容：1.一些音之间的关系；2.这种关系形成对一个中心的倾向。在传统大小

调体系中，这两者是不可分割的。进一步观察这两个方面，可发现调性这两个方面的内容实际上是三个要素之间的联系：一定的音集→相互间形成具有倾向性的关系→某一个中心音。要破坏传统大小调体系，就必须在这三个要素上做文章。对于第一个要素来说，我们能做的文章是有限的。因为，不管我们使用多么不寻常的“调性”手法，总少不了要使用一定量的乐音，像卡特(Carter)的木管四重奏那样只用一个音的作品，以及像凯奇(Cage)的《4分33秒》那样一个音也没有的作品毕竟是极少数。由此可见，要使“调性”具有新意，主要在第二和第三要素上下功夫。其实，当人们还没有想要故意破坏传统的大小调体系时，第二和第三要素的地位就已经随着“调性”手法的复杂化而动摇起来。在瓦格纳的作品中，调中心就因为处于不停的转换中而模糊不清了。如果在这样的转换中，再进而把调中心藏在作者心中，实际音乐中只以一种倾向性来表示，那么，第三个要素就消失了，只剩下前两个要素。相反的情况是，如果我们保持调中心不变，用类似调式交替的手法来不断改变其他音和中心音的关系，这种频繁交替的最后结果就将导致乐音之间关系的不确定性，这样第二要素的地位就岌岌可危了。这样两种手法——变换中心和变换关系——已在不少和声理论文章中被提到过。人们还常常把勋伯格和巴托克分别作为两种手法进一步发展的代表人物。在浪漫派晚期，这两种手法的发展虽然在某种程度上动摇了“倾向性关系”和“中心音”的地位，但还没有到质的变化，这两个要素都还隐约存在。如果更进一步发展，把二者真正抛弃，调性会呈现什么样的形态？这种形态又会在观念上给作曲家处理材料结构的方式带来什么影响？我们从两种不同的调性形态出发，分别看看这种影响的结果。

首先，我们着眼于“倾向性关系”被破坏后，只留下孤独的

“中心音”时的调性形态。德彪西的钢琴前奏曲之二《帆》是一个很恰当的例子。在不少理论文章中，该曲被作为一个范例，用以说明一种人为强调中心音的和声手法。低音部持续的♭B音在全曲中起着调中心的作用。因为作者在该曲中主要使用的是全音音阶，各音间的等距关系削弱了不同音的功能差异，使之都处于平等地位。那么，作者要强调谁，谁就成了一个“中心音”。显然，“倾向性关系”已被抛弃，只留下孤独的“中心音”。但是，我认为问题还不仅如此。通过仔细分析，我们可发现德彪西使用了一种古老的“调式方法”。曾有过的这种古老的调式方法，就是把一个音阶中的音分别划归两个音组，在不同的段落中强调不同音组的音。例如，有这样一个七声音阶：

例 1



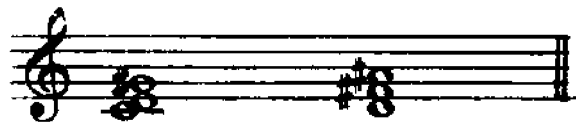
我们可以把它分成这样两个音组：

例 2



古代的作曲家在创作中，常常在某一段落强调其中某一音组的音，而另一音组的音则作为不稳定音。如果第一段落中强调的是C—E—G—B，那么D—F—A—C就是不稳定音；在第二段落中可能强调D—F—A—C，则将C—E—G—B作为不稳定音处理。同样方式，在德彪西的这首钢琴曲中，一个全音音阶被分成两个增三和弦：

例 3



该曲的整体结构为三段式ABA^1，在A和A^{1}中，作者强调的是第一个增三和弦，B中则加重了第二个增三和弦的分量。A中的两个主题的骨架音都是C—E—♯G：

例 4



第一主题中第二小节的#F和♭B(＊号处)，第二主题中第三小节的D(＊号处)都不属于C—E—#G这个增三和弦，这两处出现的第二增三和弦音体现了某种发展，暗示了全曲的这种调性特征。

B段则加强了D—#F—♭B这一增三和弦的作用。首先，我们可注意到A段结束处(21—22小节)出现的那两个用*pp*力度演奏的D音(两个八度重叠)，像是引入中段的"调性预备"，意味深长。中段的主题更是强调D增三和弦的作用。

例 5



在这个主题中，前一半的稳定点多在D增三和弦的音上，后一半逐渐回到C增三和弦之中。在♭B音的持续之上，又增加了D

和#F，后者只不过是音型化了。在这个主题以后，B段引进了A段的第二主题，但在这一次出现时，声部中增加了D持续音，总之，从B段的音乐来看，C增三和弦的作用并没有消失，但加强了D增三和弦的作用，二者之间的冲突加剧了中段的不稳定性。

在全曲的最后几小节，终止前对#F的强调和不断重复的这个和弦：

例 6



更加体现了增三和弦在终止式中起到的不稳定作用。

由此看来，断言♭B为全曲的"主音"似乎有点理由不足。我们甚至可以认为♭B所提供的作用与其说是稳定性的，还不如说是不稳定的，如同传统手法中的"属长音"，给音乐的进行提供了动力。当然，在这样的作品中，稳定和不稳定的差异是很小的，我们也就不必为对♭B的功能做出精确的判断而伤脑筋。因此，我认为可以完全抛开传统观念，而把♭B看作是一个"调性运动"的参照点，它成为我们判断全曲中其他乐音运动所到达的方位的一个"定点"。通过♭B这个持续不变的"定点"和其他乐音间的音程变化，我们可准确判断每一个乐音所处的位置，从而把握住音乐发展过程的逻辑。该曲的这种调性形态，破坏了乐音对某一个中心音的倾向性关系，也就破坏了这样一个孤独的中心音的"主音"意义，我们权且称这种调性形态为"点调性"。

那么，这种调性观念特质是否也影响到作曲家对材料的布局呢？我们来分析一下同一作家德彪西的三首夜曲之一《云》，看看它在材料结构上有什么特点。

全曲共分为三部分，第一部分从开始到[6]，主要发展下面的主题：

例 7



第二部分从[7]开始到[8]第3小节，主要是陈述一个新的主题：

例 8



第三部分则是将前面两个主题的材料片段加以综合。

全曲虽然主要是以上两个主题构成，令人印象最深的却是另一个很有特色的主题。

例 9



这个主题和其余两个主题并没有直接的联系；全曲中也没有将这个主题的材料加以发展。该主题的第一个特点在于它的基本不变。为了强调这一特点，作者保持其节奏的基本不变，保持固定的音高不变，且用固定的乐器来演奏以保持音色的不变。第二个特点是反复不断地出现，不时地提醒人们对它加以注意。这种材料关系上的"持续音手法"无疑和调性上的持续音手法有着血缘关系。在钢琴曲《帆》中，持续不变的点是♭B音；在《云》中，不变的点是一个固定主题。在《帆》中，因为使用的全音音阶使各音对♭B音的倾向性消失；在《云》中，因为音乐的主要部分并没有大量地使用固定主题的材料，也就是说全曲的材料来源并不依赖于固定主题，这也可同样认为是破坏了乐曲主要部分对固定主题的"倾向性关系"。无论是♭B音还是固定主题，都是一个参照点，一个判断音乐发展线索的参照点。在材料结构中，这样的参照点往

往能使几种完全不同的材料结合起来，同时保持整体的统一性。也就是说，这个参照点往往在暗示着听众：这几种不同的材料处于同一参照系之中。

仅就一首作品也许还不能说明这种材料结构所具有的普遍意义，有必要简单列举一些其他的作品。

艾夫斯的小型管弦乐曲《没有回答的问题》和德彪西的《云》有着相似之处。由小号演奏的那个一再重复的主题显然是个“定点”。处于“永恒流动”中的弦乐层次和不断变化的木管层次则为两种体现音乐发展的材料。从作曲技术方面来看，这种围绕在“定点”周围的变化，使我们能通过静止的“定点”来判断各种变化形态间的联系；从艺术表现方面来看，围绕着小号主题周围发生的变化，表现了这个具有哲学意味的问题所得到的各式回答，这些回答的多变性本身就意味着“没有回答”。也许，对该作品的这种材料结构方式的主要影响是来自艺术表现目的，但这种结构方式和本文前面所提到的那些观念是有着联系的，作者不过是把艺术的目的和一种有着历史根源的技法巧妙地结合在一起。

以上所提到的《云》和《没有回答的问题》都是以一个短小的主题为“定点”，下面我们来看看另一个例子，它的“定点”已具有乐段的规模。

巴托克的《第六弦乐四重奏》的每一个乐章的开始，都有一个由相同材料构成的段落。这个段落的材料除了在第四乐章中具有主题意义外，其他乐章中所使用的材料都和这个固定的段落没有直接的联系。这个段落的“定点”作用是通过全曲体现出来的；通过和各乐章材料之间的关系体现出来。就任何单个乐章而言，它只不过是一个平常的前奏，仅在第四乐章中，它才是一个真正的主题。

以上三例说明材料结构中的这种特点并不是一种个别的现象，而是具有相当普遍性的。这种特点的形成也是有着历史的必然性的，关于这一点在本文的结论中去讨论，这里仅从和调性观念的联系出发说明这种材料结构的基本原则。第一，和“点调性”一样，材料也有着一个反复出现某一材料的“持续点”，这个点可以是乐汇、乐句或乐段。第二，该“持续点”和音乐的其余部分并没有直接的联系，具体做法是在音乐过程中并不将“持续点”的材料作直接的发展。第三，“持续点”以外的材料构成乐曲的主要部分。以上三个原则概括了这种材料结构的基本特征。

以上是关于传统调性中的对中心的倾向性关系被破坏从而形成的“点调性”，以及这种调性观念对材料结构的影响。相对于“点调性”，这一概念，本文称这种材料结构为“点结构”。

下面我们来谈谈破坏传统调性体系另一途径：抛弃中心音，看看其形成的调性形态以及这种调性观念在材料关系上的体现又将如何。

我们先来分析一下斯克里亚宾《第六钢琴奏鸣曲》的调性形态。这首钢琴奏鸣曲写于他的交响诗《狂喜音诗》之后，这时的斯克里亚宾醉心于用四度结构的“神秘和弦”来作为所谓的“调中心”，《第六钢琴奏鸣曲》的“调性”也充分体现了这一点。

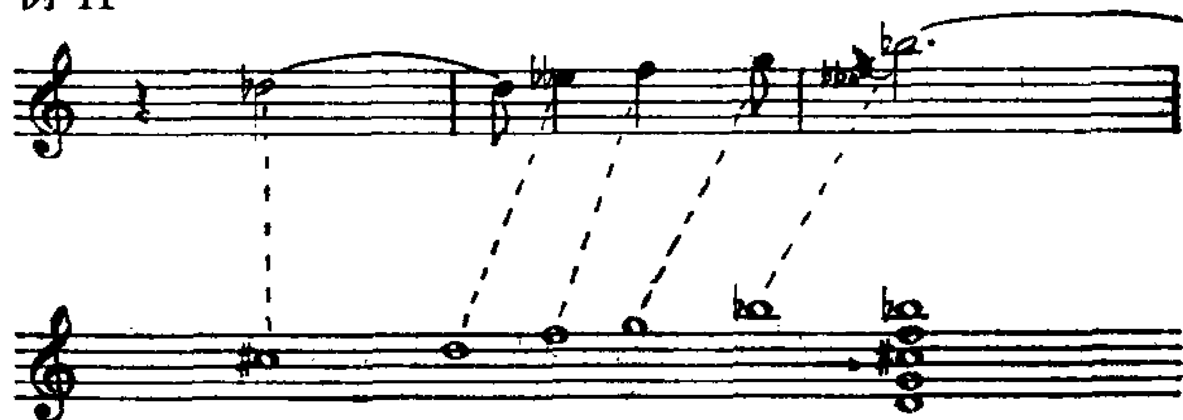
通过对主部的分析，我们可发现音乐都建立在四度结构的和弦之上：

例 10



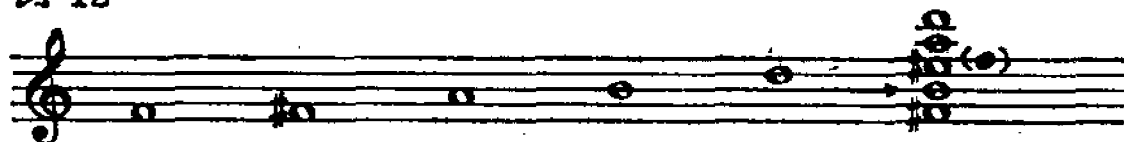
白音符表示相对不变的音，黑音符常有半音变化。这个和弦在构成了各种不同的四度音程的同时，还形成了各种七度：大七度、小七度和减七度。该曲中常用七度加四度来体现这个和弦的特点。在副部中，这个和弦也以旋律的方式出现：

例 11



这个和弦还按照副部的进行方式构成了展开部中主要部分的"调性布局"：从132小节开始，主部和副部的材料被综合进行发展，形成五个展开性大乐句。第一乐句从132小节开始，起点音是F；第二句从149小节开始，起点音是#F；第三句从159小节开始，起点音是A；第四句从168小节开始，起点音是B；第五句从172小节开始，起点音是D。把这五个起点音排列起来：

例 12



我们能清楚地看到，上面五个音形成的旋律及其叠置而成的四度和弦和副部主题的旋律及其叠置而成的四度和弦有着同样的结构。

这个和弦的调性中心作用是肯定的，但作者的侧重点是在它的结构关系特征，而并不想形成对这个和弦中的具体音的肯定。再现部是从以C音为低音的四度结构和弦开始；而全曲最后终止又是在以G音为低音的四度和弦上。显然，作者想要强调的不是哪几个具体的音，不是想把几个具体的音作为调中心，而是强调一种和弦结构的方式，一种"抽象的"结构关系，这种关系可通过任何"具体的"乐音来表现。这种调性形态抛弃了任何"个体"作为某种中心存在，换句话说，和"点调性"相反，这种调性形态肯定了

"关系"，而否认了"个体"。既然这种调性形态是以数个音之间的关系为基础，相对于"点调性"这一名称，我们可称其为"群调性"。

这种强调"关系"而不强调"个体"的调性形态，在材料结构的领域中也有着相似的对应物。在近现代音乐中，那些具有"剪贴"特征的段落型结构就和这种调性形态有着类似的特点。我们来看两个具体的作品。

首先看看斯特拉文斯基的《管乐交响乐》，这是一首人们比较熟悉的作品，不少关于作者的著作中都提到这个作品并谈到过它的"剪贴"式特点。全曲用来拼贴的主要材料有八种，长的段落近50小节，而短的片段只有两小节。各种材料的排列次序如下：

ABACBDEFABGDABDGDAFADEHBHCHCBHCHB

作者将这八种不同的材料随意地排列，要在这样一个排列次序中去发现哪一种或几种材料的结合具有"中心"的作用是没有意义的。这种结构方式的特点和"群调性"一样，在于：一，否认任何段落的中心作用，二，以段落间的对比关系为强调的重点，并以此推动音乐的运动。它不像传统曲式结构那样总以某一部分为曲式的重心。

再看看另一首作品，布列兹的《无主之槌》，为女声、五件乐器和打击乐而作。全曲共分为九个乐章，分别和三首 René Char 的诗有联系。因此，九个乐章实际上是由三种不同的材料构成，每种材料自身都有一定的独立性。

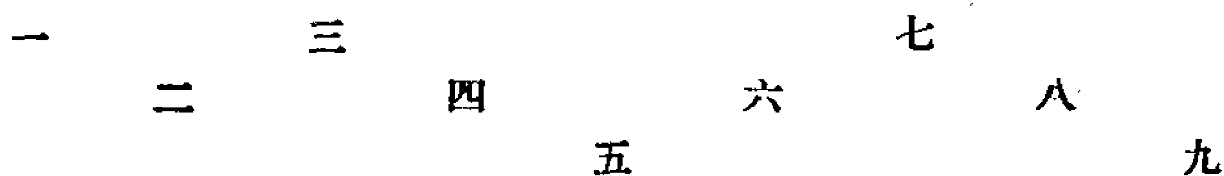
一、三、七乐章为第一种材料，其中第三乐章使用了女声，演唱了三首诗之一。这种材料的特点是以对位写法为主，多使用能发出持续乐音的乐器。

二、四、六、八乐章为第二种材料，其中部六乐章使用了女

声，演唱了三首诗之二。这种材料的特点是其清脆的和弦音响，多使用发出短促乐音的乐器，如木琴等，另外加上打击乐。

五、九乐章为第三种材料，在这两个乐章中都使用了女声，演唱两次三首诗之三。这种材料在音响上有某种综合性，即对位性与和声性的综合。该种材料和前两种材料的差异在于对待人声的方式上：第一种材料中，当人声出现时，器乐被放在很次要的地位；第二种材料中，人声失去了绝对的优势，但还常常从器乐声部中不时地突现出来；而在第三种材料中，人声则被完全淹没在器乐声部中了；特别是在最后的第九乐章中，当唱完最后一句歌词后，人声就用"哼鸣"的唱法，完全充当了一件乐器的角色。实际上，第五乐章自成一部分，而第九乐章则有点像全曲的综合，为三种材料提供唯一的一个结合点。

根据这三种材料的划分，全曲的整体结构形态是这样的：



它分为三个层次，按照作者自己的话来说是要打破"一维性"结构方式。

其实，斯特拉文斯基的《管乐交响乐》在结构上比布列兹的《无主之槌》更为复杂，只不过它没有像布列兹这样用多层次的眼光来看待这种不同材料的交替。如果我们也用布列兹的方式来分析《管乐交响乐》的话，我们甚至能分出七、八个层次出来。不管我们用什么样的眼光去看待它们，最后的结果都是一样：全曲由各种材料的交替、穿插构成。虽然各种材料的自身都有发展和变化，或许通过这些发展和变化我们还可以在由同一材料构成的那些段落中发现某一段落具有中心的地位；可是，不同材料之间的

关系却是平等的，谁也不具备作为全曲“中心”的条件，“相互之间”的关系才是真正重要的。

像这样处理材料结构的作品，在近现代音乐中很常见，特别是有些偶然音乐的作曲家，他们常常分别写出几个不同性格的音乐片段，而由演奏家们将这些片段任意结合，不同的演奏家在不同的音乐会上往往会得出不同的结果。尽管如此，有一个原则是不变的，那就是任何演奏家都不能摆脱这几个特定段落之间的联系。

以上谈到的是群调性观念及其对材料结构的影响。相对于“群调性”这一名称，我们可称这种材料结构为“群结构”。它的特点是：一，无中心，二，重在段落间的关系。

如果我们将两种调性形态和各自在材料结构中的对应物仔细加以比较，就会发现二者之间有一些差异。这种差异是由各自不同的本质所造成的，二者之间的对应也只能通过这样具有差异的方式表现出来。

因为本文所谈到的调性形态和材料结构的对应并不是直接在一个作品中表现出来，而是通过了“人的观念”这样一个中介物，通过不同的作品来体现这种对应，那么这种对应是不是有牵强附会之嫌，或者说是我的“观念”从中“撮合”才有这段姻缘呢？要回答这个问题，就必须看看这种对应的历史必然性。我们不妨将材料结构的历史演变与调性发展的历史做一些比较。幸好我们对于调性发展的历史已有了比较深刻的印象，我们只需留心一下材料结构的发展，也就能做出合理的判断。

近现代音乐中的“复古”现象，已是一个被人公认的事实。本文中所提到的两种材料结构也有着古老的原型。在古老的音乐中，人们还不会运用意味深长的动机或是主题，更不会用它们来

作为统一全曲的“定点”，构成所谓的“点结构”。但他们常常用一个不断出现的段落来把其余不同的段落联系在一起。和现在一样，古代音乐中的这个反复出现的段落也得不到其余部分对它的“倾向性”，根本的原因是人们还没有掌握充分展开某一材料的技能。古代的轮舞曲就是这种材料结构的范例。至于“群结构”这种段落交替的处理方法，在古代音乐中更为常见。

随着对位技术的发展，人们开始逐渐掌握了各种处理材料的手法。应该注意的是，当这些手法趋于成熟的时候，也正是大小调体系基本建立的时候。伴随着这种以“倾向性”为根本的调性手法，人们也努力使用各种处理材料的手法以形成对某一中心材料的“倾向性”关系。从巴赫开始，这种材料上的“倾向性”也和调性手法中的倾向性一样取得了极其重要的地位。材料的呈示和发展这样一对矛盾成了音乐过程中的主要矛盾之一。在维也纳古典乐派和浪漫派作者的作品中，我们可清楚地看到这一对矛盾的支配性作用。在这个时期中，乐曲的材料结构和调性一样，也具有两方面的内容：1.不同材料之间的关系；2.这种关系所形成的对某种材料的倾向。当近代作曲家要在各个方面对传统进行变革时，摆在他们面前的调性和材料有着几乎相同的特点，他们也就用几乎相同的手法来破坏传统的原则。因为要对传统的调性和材料结构进行变革并没有无限多种手法，他们只能在有限的几个方面做文章。而从历史的角度来看，调性和材料在这几个方面都有着对应的关系。这样看来，调性和材料结构的这种对应是有着历史的原因的。只要这两者继续保持各自的相对独立性，这种对应也将继续下去，本文仅从调性发展的历史中裁下一个小的片断来剖析这种对应关系，由此可知，通过对调性发展全过程的观察，以及对以后发展趋势的预见，通过调性和材料结构的对应关系，我们可

进而发现材料结构的发展线索，以利于揭示近现代音乐作品的曲式规律。

（原载《黄钟》1987年第3期）

论《义勇军进行曲》的数列结构

童忠良

如果按照众所周知的传统见解，即以方整性结构原则高于一切的观念来分析音乐作品，将某些非偶数与不对称的结构视为一种例外的情况，并称其为方整性的突破，那么，《义勇军进行曲》这首不朽的作品，就只能被视为从头到尾全部浸没在“例外”与“突破”之中。诚然，在音乐作品中确有许多非方整性结构可以认为是源于方整性结构的变化，但却不能因此而将这种情况绝对化。只要我们能破除一般传统见解的束缚，用科学的态度将《义勇军进行曲》做实事求是的分析，就不难发现，这首歌曲的曲式，是完全受另外一种原则所支配的。这种不同于方整性对称结构的长短型数列结构原则，为我们揭示了一个崭新的曲式天地，它既是传统的方整性结构的否定，又是其补充。而《义勇军进行曲》则恰巧是这种新的数列结构的曲范。从这里也可以看到聂耳的无与伦比的才华。

黄金分割与长短型结构

二千五百年前，希腊的艺术大师们惊喜地发现了 0.618 的美学价值，当时的雅典所建的巴特农神庙，就是根据此数据的比值

来设计的。这种比值的分割，称之为“黄金分割”。其基本方法是：把一条线段分割成长短不同的两部分，使其中一部分与全长的比等于另一部分与这部分的比。二千五百年后的今天，世界著名的数学家华罗庚又进一步认识到0.618在我国建设中可能发挥的作用，并以此数据为常数，创立了“优选法”。然而，谁又曾知道，0.618早就“冒着敌人的炮火”在我国抗日战争中冲锋陷阵过？不信，让我们共同分析一下《义勇军进行曲》。使我们感到惊异的是，歌曲的全部曲式段落，几乎都是那么准确地严格按0.618所划分。

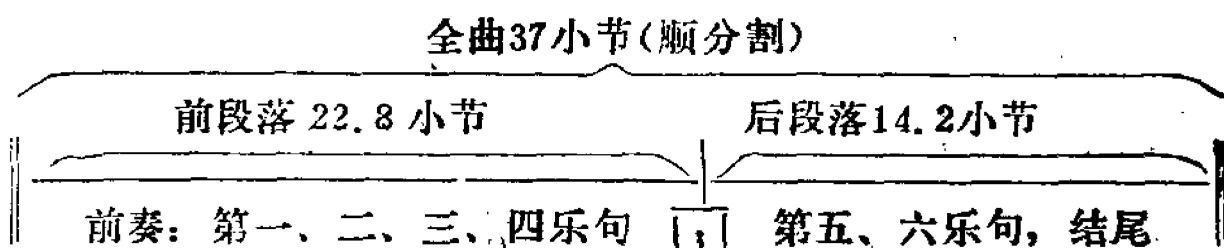
这首歌曲连同前奏一起，总共有37小节。按照黄金分割法，用37(小节)×0.618＝22.8(小节)。令人难以置信的是，第22.8小节正是这首歌曲的两大段落的划分处。如所周知，曲式中用句逗划分出的部分，不论其长短，都称为段落，句逗可以说是段落的明确标志，而第22.8小节正是句逗之所在，从这里准确地开始了“起来！起来！起来”的变化再现段落。如果再仔细追究，两大段落的界限为什么不在22小节或23小节，却恰巧是22.8小节，此处的0.8小节何以解释？只需看一看谱例就会明白：



从上例可以看出，歌曲前段落最后的“声”字只有一拍半，即一个小节的3/4(＝0.75小节)严格地说，前段落结束在22.75小节处，四舍五入后，得22.8小节，正落在歌曲前段落结束与后段落开始之处。

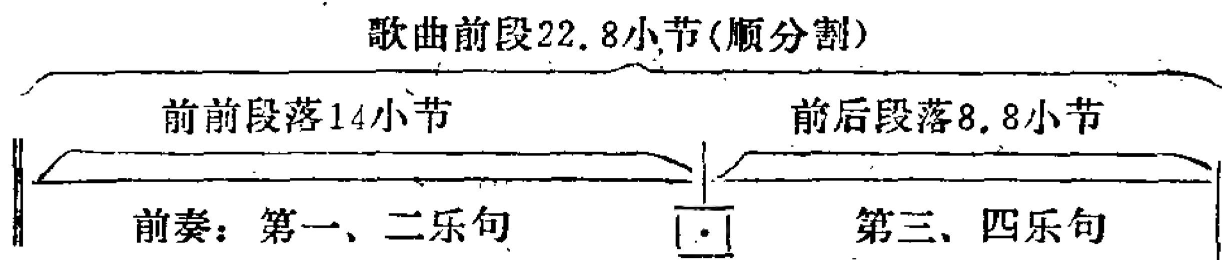
从美学意义上来讲，这里的第22.8小节可以说是全曲理想的

不对称划分处。为了下文论述方便，此处可称为第Ⅰ级黄金分割点，或称整体黄金点(标注以□)。它将全曲分为以下两个段落：前段落包括前奏与前面四个乐句，共22.8小节(此段较长)；后段落包括具有变化再现性质的后面两个乐句及补充性的结尾句，共14.2小节(此段较短)。这种前长后短的划分，称之为顺分割。现图示如下：



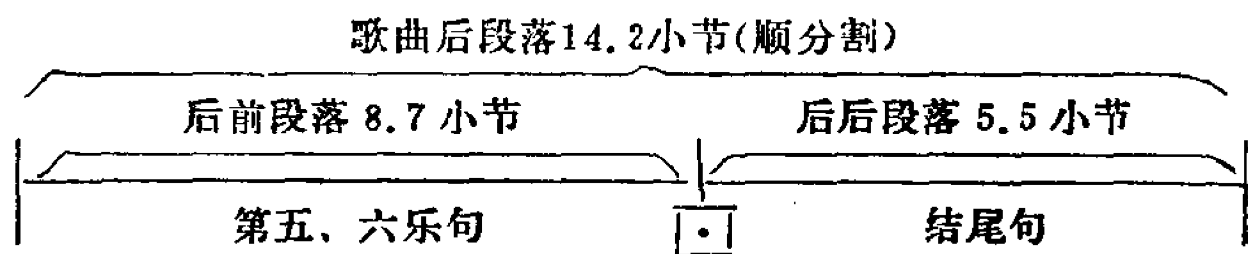
第Ⅱ级黄金分割，是在整体黄金分割的基础上做进一步的分割。具体地说，就是将歌曲的前段落与后段落再分别乘以0.618。因此，第Ⅱ级黄金分割有两个黄金点，其一在歌曲的前段落，另一在歌曲的后段落。前者可称之为前黄金点(即前段落之黄金点)，后者称之为后黄金点(即后段落之黄金点)。

此曲的前黄金点在22.75×0.618=14.05(小节)，这里正是歌曲的第一、二乐句与第三、四乐句的划分处。前黄金点（标注以□）进一步将前段落分割为长短不同的两个部分，前一部分有14小节(前长)，称之为前前段落；后一部分有22.8－14=8.8小节(后短)，称之为前后段落，亦为顺分割。如下图：

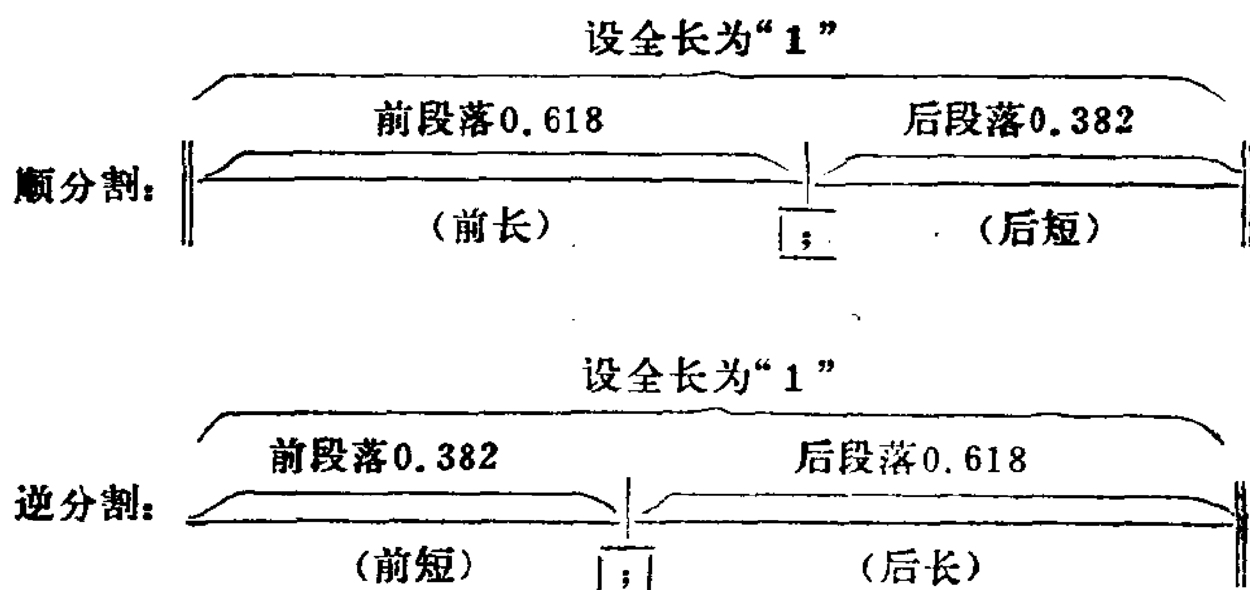


后黄金点则在14.2×0.618=8.7小节处。这里正是全曲主体部分与补充性结尾句的分界。后黄金点(亦标注以□)同样将后段落分割为长短不同的两个部分，前一部分有8.7小节(前长)，称之

为后前段落；后一部分有14.2－8.7＝5.5小节(后短)，称之为后后段落，同样为顺分割。如下图：

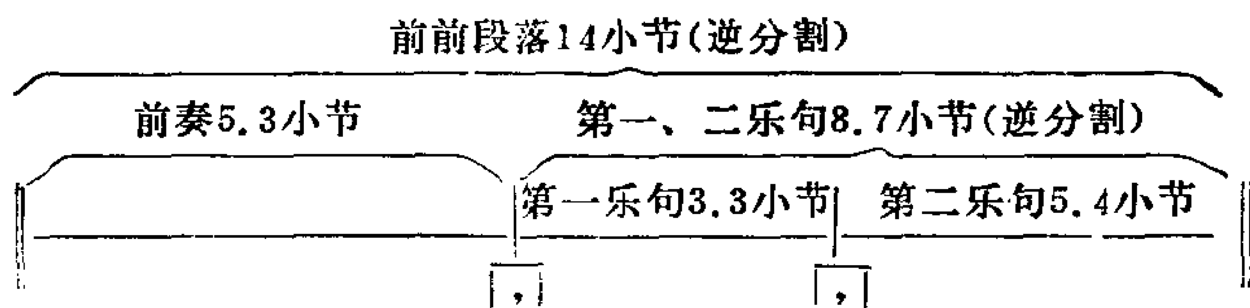


需要加以说明的是，黄金分割法除了上述的前长后短的顺分割外，还可做前短后长的逆分割。这种逆分割可以看作是从该长度最后一点起倒着往前推算的，或者将较小段的逆黄金分割数0.382作为常数顺着计算也行。现设某一线段的全长为"1"个单位，其顺分割与逆分割的比较如下：

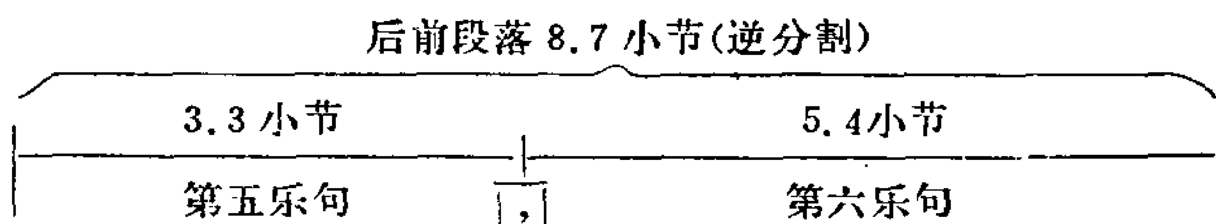


第Ⅲ级与Ⅳ级黄金分割则是在上述第Ⅱ级黄金分割的基础上再做进一步的分割(其黄金点均标注以⌐⌐)。

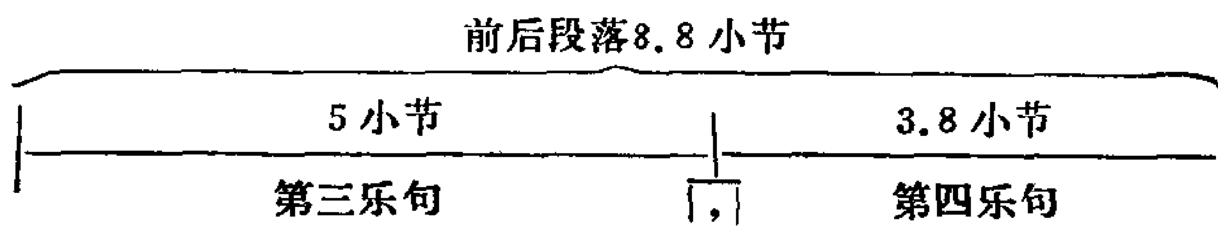
前前段落共14小节，其前前黄金点为 14×0.382＝5.38 (小节)，此处的逆分割正是前奏与歌曲主体部分的分界处。如果再将8.7×0.382＝3.3 (小节)，此处的逆分割又是第一乐句与第二乐句的分界处。当然，上述的逆分割也可以0.618为常数倒着计算，其结果完全一样。现图示如下：



同样，后前段落亦采取了逆分割，为8.7×0.382=3.3（小节），这里正是第五乐句与第六乐句的划分处：



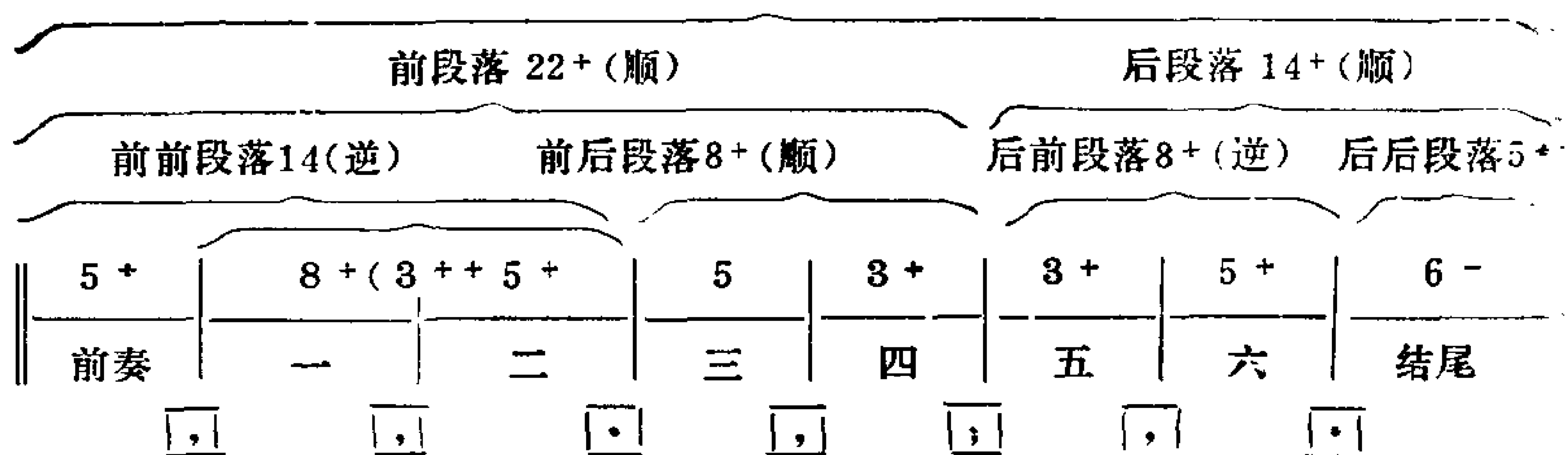
再将前后段落做黄金分割，即8.8×0.618＝5（小节），这里是第三乐句与第四乐句的划分处，为顺分割：



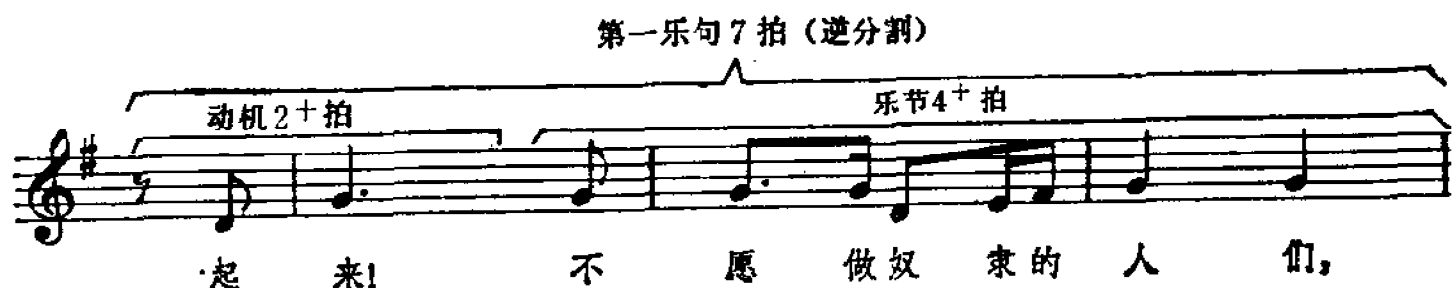
从以上分析，可以得出这样的结论：《义勇军进行曲》是一首由多乐句组成的单乐段歌曲。其主体部分有六个长短不同的乐句，从属部分则包括前奏与补充性的结尾句。前奏与前四个乐句为歌曲的前段落，第五、六乐句与结尾句为歌曲的后段落。以上各乐句均严格依黄金分割法来划分。这就构成了以某种数列分割为依据的长短型结构。在这里，不对称是第一位的，非方整性的长短句是一种具有独立意义的曲式，而不是由方整的四小节所派生的结构。现列总表如下，以示其详。表中的汉字代表乐句的序号，阿拉伯数字代表小节数，小数点后的数据仅取其近似值，用"＋"或"－"附注，括号内均为依黄金分割所划分的段落：

再对个别细节问题略做分析。

歌曲由号召性的音调(起来！)开始，这个音调具有一个弱拍



部和一个重音部，可以说是只有两个音的特殊动机。从第一乐句的内部结构来看，这个特殊动机的长度为 2^+ 拍，而紧接着的乐节（“不愿做奴隶的人们”处）却有 4^+ 拍，正好依第一乐句的逆分割而划分。即第一乐句共 7 拍，其黄金点为 $7\times0.382=2^+$ 拍。



这说明，即使从细节来看，也体现了黄金分割的逻辑安排。其他乐句也有类似的情况，如第二乐句前4^-后 6（拍）的逆分割，第三乐句前 5 后 3^+（拍）与第四乐句前 8 后 5（拍）以及第五乐句前 8 后 5（半拍）等组合，此不赘述。

要特别提出的是第六乐句与补充性的结尾句。从主体部分来看，第六乐句的最后一小节（31小节）显然不是完整的终止，必须加上结尾句的最后一小节（37小节）才可能结束全曲；然而，从另一方面来看，歌曲又是结束于补充性的结尾句。第37小节又应属于这个结尾句的一部分。因此，可以认为第六乐句的长度为 5^+ 小节，结尾句的长度为 $6^-(=5^+)$ 小节。因此，也可以认为结尾句与黄金分割的逻辑要求是相吻合的：

第六乐句 5 +0.5小节 = 5^+小节

27 28 29 30 31

我们万众一心，冒着敌人的炮火，前进！

(+0.5小节) 0.5+0.5小节

37

进！

结尾句 6 -0.5小节 = 6^-小节

32 33 34 35 36

冒着敌人的炮火，前进！前进！前进！

(-0.5)小节

以上这些数学计算及其有关的数据，仅作为论证的根据。在创作过程中，黄金分割也许只能是一种直觉的美感在作者脑中自然地起作用；在对某一作品进行分析时，也难以将每一部分无时无刻地都乘以0.618。这就需要进一步发掘其中更本质的东西，找出一种比较简易可行的办法。

结构单元与合八重二

要进一步找出比黄金分割简易的办法，有必要研究一下斐波那奇数列。所谓数列，是指依一定次序而排列的数。数列有多种型式，斐波那奇数列只是其中的一种。这种数列，是指数列1，1，2，3，5，8，13，21，……，它因由意大列数学家斐波那奇首先提出而得此名。从这个数列所包含的2∶3，3∶5，5∶8等比值，可以看作是黄金分割比值的近似值。因此，也可以这么说，黄金分割通过整数表达的最简单的方法就是斐波那奇数列的运用。或者说，以黄金分割为依据所划分的曲式，实质上就是一种与方整性对称结构并列的长短型数列结构。

既然《义勇军进行曲》的曲式结构完全是按黄金分割法来划分的，那么，这首歌曲又是怎样体现与斐波那奇数列的关系呢？这个问题解答了，无疑地会使前面所论述的问题简化。

我们可以大胆地想象，《义勇军进行曲》的整首歌曲可能是由某种相当于“细胞”的结构单元所组合而成的。这种“细胞”本身就具有黄金分割的长短不一的特点。还可进一步设想：斐波那奇数列1，1，2，3，5，8，13，21，……就是这种结构单元，或者更简化一点，仅以1，2，3，5，8为基本的结构单元，因为较大的数字亦可再简化，如13＝8＋5，21＝（8＋5）＋8等等。这个数列的特点是，每个数字是前面两个数字之和。也就是说，它们本身所具的长短不一的特点并非无规律的偶然凑和，而是与数列逻辑的自然法则完全吻合的。它体现了音乐本身内部结构的要求。

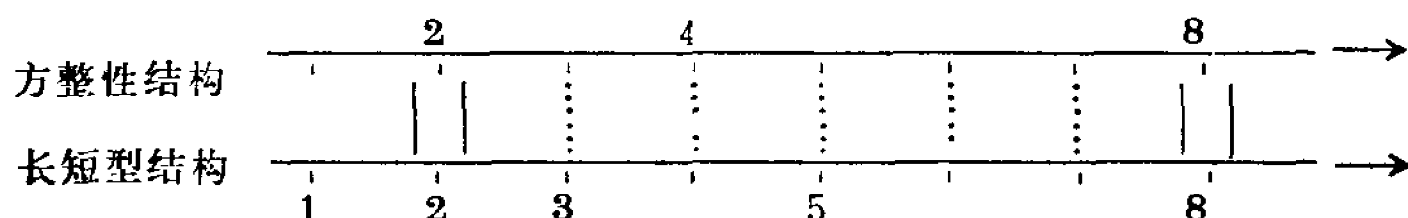
用这种数列结构单元的新理论来重新观察《义勇军进行曲》，可以使上述黄金分割的数学计算变得极其简单明了。

音乐上的结构单元，既可以是一个乐节，一个短句，也可以是一个乐句。正如一般音乐作品的短句很少是小节长度的整倍数一样，这里的结构单元，也几乎总是跨越小节的拍子，而不一定都是完整地填满小节的。为了计算简便，在计算小节数时仅取其近似值。从以下的分析还可看出，造成非偶数小节的原因，有的是因结构单元的长度和数量，有的是因为不同长度的结构单元结合在一起的缘故。下例以小节数为结构单元的依据（见下页）：

斐波那奇数列中的两个偶数“8”与“2”，并非一般的结构单元，而是有着特殊的地位。偶数“8”可以说是方整性结构与长短型结构之间的共同“纽带”，这是因为对方整性结构来讲，8小节音乐是由4小节加4小节的基本方整段落组合而成的，而对长短型结构来讲，8小节音乐却又是由3小节加5小节的非方整段落组合而成的；此外，偶数“2”可以说是长短型结构与方整性结构相互转化的“桥梁”，这是因为不论在长短型结构抑或方整性结构

结构单元（小节数）	乐句划分	词（曲）起句	黄金分割
5 +	前奏	1·3 5 5 | 6 5 | ……	
3 +	一	起来，……	
5 +	二	把我们的……	
5	三	中华民族……	
3 +	四	每个人被……	
3 +	五	起来……	
5 +	六	我们万众一心，……	
6 -（5 +）	结尾	冒着敌人的……	

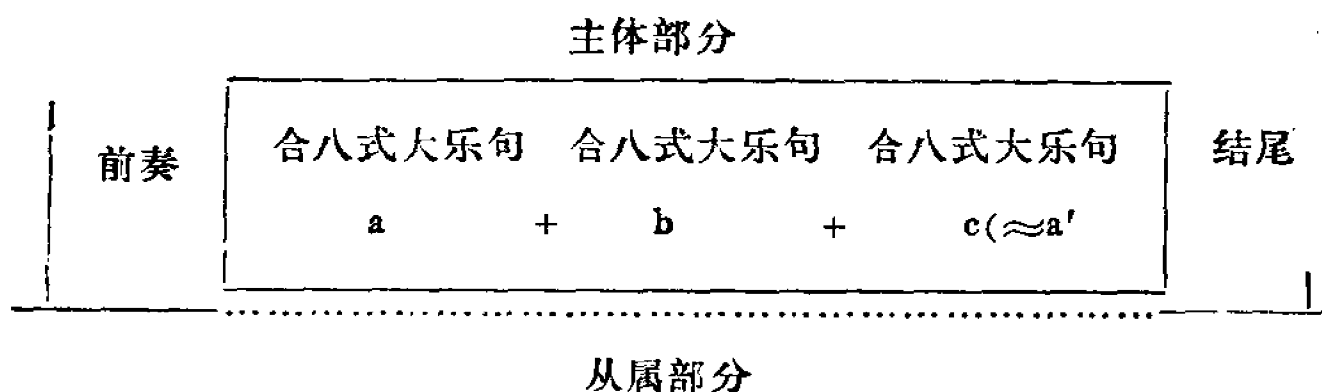
中，2小节的段落都可视为基本单元的一种。总之，两种不同曲式结构都共有偶数“8”与“2”，如下图注||处所示：



在我国民间锣鼓音乐中，有一种称之为“合八体”或“鱼合八”者，就是以3 + 5 = 8或5 + 3 = 8所组合而成的。这里要特别指出的是，《义勇军进行曲》的主体部分全部采取了“合八”手法。具体地说，即由每两个奇数小节的常规乐句组合成8小节的大乐句，从而形成一种非方整结构中的相对方整感，这是非常巧妙的。

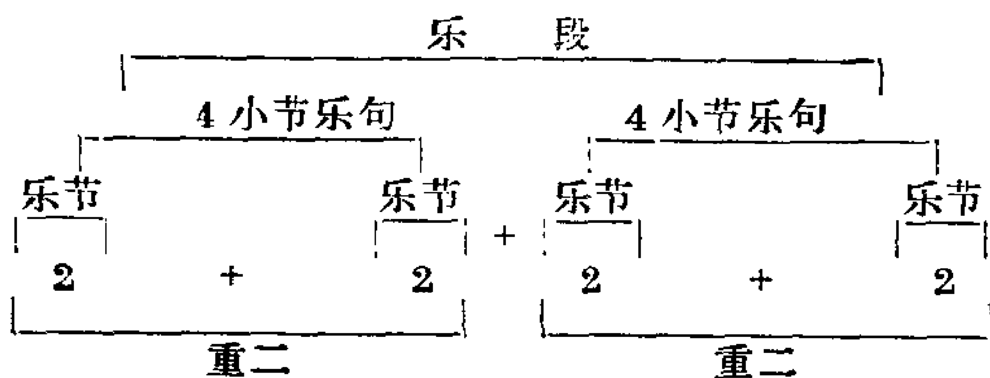
合八式大乐句 8 +小节		合八式大乐句 8 +小节		合八式大乐句 8 +小节	
第一乐句 3 + 小节	第二乐句 5 + 小节	第三乐句 5 小节	第四乐句 3 + 小节	第五乐句 3 + 小节	第六乐句 5 + 小节

这样看来，《义勇军进行曲》的主体部分实质上是由三个合八式大乐句组成的带有再现因素的三段落乐段，加上它的从属部分——前奏与结尾，基本图示如下：



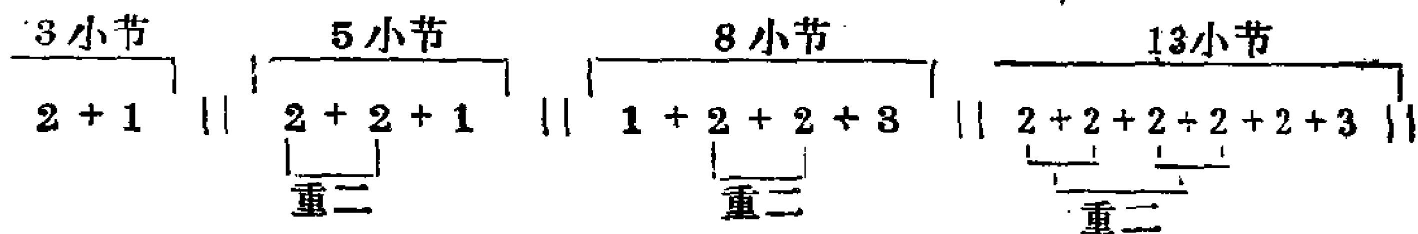
正是这种非方整结构多乐句之间的逻辑安排，保证了结构的完整。

下面再看看偶数“2”所具的“桥梁”作用。在典型的方整性结构中，可以说是以“2”的不断重复而组合成对称的方整句的。所谓方整性结构的概念，一般就是指这种对称的，以四小节为一组的结构。此处“2”的重复即本文所指的“重二”手法，它对形成对称结构有着决定的作用。如下图所示：



通过“重二”手法所形成的如此平衡、整齐的内部结构的划分，正是方整性结构的特点。

然而，在长短型结构中，“重二”手法的运用却有其不同之处。在这里，不管“2”如何重复，都要加上它相邻斐波那奇数字，因为只有这样，才可能构成不方整的长短句。即使如此，仅就“重二”本身而言，当其小节数是“2”的乘幂时，在该片段无疑会具有相对的方整感。如：



在《义勇军进行曲》中，也同样运用了上述的“重二”手法：



这里通过“重二”手法的运用，同样造成了一种非方整结构中的相对方整感。

结论与余论

聂耳创作《义勇军进行曲》的30年代，是我国散文式自由体新诗所盛行的时代，田汉所作的《义勇军进行曲》歌词，就是用这种自由体新诗所写成的，歌词句子的长短参差不齐，最短的句子六个字，最长的句子却有十五个字。如果采用一般传统的方整性对称结构，是很难谱曲的。聂耳在这里运用了另一种新的数列结构谱写成当今不朽的音乐杰作。这也许是聂耳歌曲黄金分割不同于某些其他器乐作品黄金分割的特殊之处。

要理解这种新的数列结构，必须首先承认，在曲式世界中，除了“方整性结构”体制以外，还存在着另一种完全不同的“非方整性结构”体制。正如诗词中存在着律诗的方整句与词曲的长短句一样，在音乐中，也同样存在着“方整性对称结构”与“长短型数列结构”两种不同的体制。对方整性音乐来讲，如果不探讨其对称结构，可以说根本谈不上对它的研究；对长短型音乐来讲，如果不探讨其数列结构，也许根本无法认识它的规律。迄今为止，人们对前一种结构体制已有较深的认识，但对后一种结构体制却了解得不多，至少还没有将其提高到与前一种体制并列的地位加以深入的研究。从这个意义上来说，《义勇军进行曲》确实是一个不可多

得的范例。它不仅雄辩地证明了另一种新的曲式体制的存在，而且以歌曲本身所具的精确的比例及特殊的平衡，揭示了这种新的数列结构的内在规律。

这种长短型的音乐，实质上是受黄金分割律或其他某种规律所支配的。而黄金分割律并非别的东西，只不过是一种按比例组合的特殊法则，具体地说，是曲式中各长短段落按同一比例重复的一种特殊规律。正是这些长短不一的，非对称的数列结构单元，构成了与方整性对称结构完全不同的长短型数列结构。

能否说，《义勇军进行曲》所显示的这些令人惊异之处纯属巧合呢？某些巧合也许在所难免，然而，这首歌曲所透露的新的曲式奥秘却具有相当普遍的意义。要证实这一点，只需分析一下聂耳的其他歌曲就行了。

聂耳的《开路先锋》连同前奏一起，共108小节，整体黄金点为 $108 \times 0.618 = 66^{+}$ 小节，正好落在第一段的结束与第二段的开始处；

《告别南洋》共74小节，整体黄金点为 $74 \times 0.618 = 45^{+}$ 小节，为第二段与第三段的分界处；

《梅娘曲》共57小节，整体黄金点为 $57 \times 0.618 = 35^{+}$ 小节，正好是再现部的开始处；

《饥寒交迫之歌》的基本曲调共29小节，整体黄金点为 $29 \times 0.618 = 18^{-}$ 小节，正好是前四句与带再现因素的后二句的分界处；

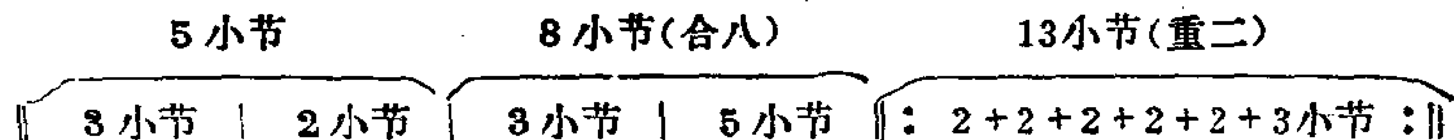
《铁蹄下的歌女》共27小节，整体黄金点为 $27 \times 0.618 = 16^{+}$ 小节，是第二段与第三段的分界处。而前黄金点为 $16.68 \times 0.618 = 10^{+}$ 小节，又是第一段与第二段的划分处；

《小野猫》连同前奏一齐共27小节，整体黄金点为 $27 \times 0.618 = 16^{+}$ 小节，为前四句与后二句的分界处。而前黄金点为 $16.68 \times$

0.382 = 6⁺小节，此处的逆分割正好是第一句与第二句的划分处，后黄金点是 (27 − 16.68) × 0.618 = 6⁺小节，正好是第五句与第六句的划分处；

《飞花歌》的基本曲调共24小节，整体黄金点为24 × 0.618 = 14⁺小节，为前面三个乐句与后面两个乐句的分界处。而前黄金点为14.8 × 0.618 = 9⁺小节，为第二句与第三乐句的划分处。后黄金点为 (24 − 14.8) × 0.618 = 5⁺小节，为第四乐句与第五乐句的划分处。前前黄金点为9.2 × 0.618 = 5⁺小节，为第一乐句与第二乐句的划分处等等。

当然，还可用较简单的结构单元的方法来分析。下面以聂耳的《前进歌》为例，此歌共26小节，完全是按斐波那奇数列的原则依5 + 8 + 13 = 26(小节)来组合的，其中“5”又分为“3”与“2”(小节)的结构单元，如下图所示：



这种结构单元的分析方法与黄金分割的计算方法并不矛盾，只不过比较简便而已。我们可以再将上例的前段落用黄金分割的计算方法加以验算：前段落共13小节，13 × 0.618 = 8⁺小节，13 × 0.382 = 5⁻小节，此处的顺分割与逆分割所得出的8⁺小节与5⁻小节，均与前面所讲的结构单元的划分相吻合。

再以聂耳编曲的《金蛇狂舞》为例，全曲共103小节，整体黄金点为103 × 0.618 = 64⁻小节，正好落在全曲的再现处。紧接着出现了民间音乐中“蛇脱壳”的手法，此处的“七、五、三、一”也属不对称原则的范畴，虽然也是一种数列结构，然而却是有别于上述黄金分割的另一种数列结构，这两种数列结构，可以说都是长短型音乐的组织基础(另论，此略)。

如果从大体近似的观点来看，上述这种“七、五、三、一”的等差数列与黄金分割的等比数列也并非毫无共同之处，可以说仍然与黄金分割的粗略近似值相通，如下表所示：

《金蛇狂舞》谱例		黄金分割近似值
七音	5 6 5 6 5 4 5； 1 2 1 2 5 6 1	$7^{+}\times 0.618=5^{-}$（七、五）
五音	5 6 5 4 5； 1 2 5 6 1	
三音	5 6 5； 1 2 1	$5^{-}\times 0.618=3^{+}$（三）
一音	5； 1	$3\times 0.618=1^{+}$（一）

这样就又回到了以黄金分割为特征的数列结构，回到了《义勇军进行曲》所揭示的曲式新天地。尽管这种新的曲式原则在某些前辈音乐家的作品中也或多或少的显现过，据笔者所知，在某些奏鸣曲、赋格曲以及其他类型的器乐作品中，黄金分割也同样有着相当重要的地位，但是像《义勇军进行曲》这么典型的范例却是非常罕见的。

聂耳是我国现代歌曲中运用数列结构的伟大开拓者，而《义勇军进行曲》则是运用数列结构的光辉典范。特别是在建国以后，当这首歌曲成为举世闻名的《中华人民共和国国歌》之后，进一步发掘这首歌曲的艺术价值，进一步认识这首歌曲的卓越成就，更是我们义不容辞的任务。

附：谱例及其结构图示

义勇军进行曲

影片《风云儿女》主题歌

田　汉词
聂　耳曲



合八式大乐句

第一乐句（3+）

7 8 9 10 11

起 来！不 愿 做奴 隶的 人 们， 把 我 们的 血 肉，

第二乐句（5）

12 13 14 15 16

筑 成我 们 新 的长 城！ 中 华 民 族

合八式大乐句

第三乐句（5） 第四乐句（3+）

17 18 19 20 21

到 了 最 危 险的时 候， 每 个人 被 迫 着发 出

合八式大乐句

第五乐句（3+）

22 23 24 25 26

最 后的吼 声！ 起 来！ 起 来！ 起 来！

第六乐句（5）

27 28 29 30 31

我 们万 众 一 心 冒 着敌人的 炮 火， 前 进！

结尾句

32 33 34 35 36 37

冒 着敌人的 炮 火， 前 进！ 前 进！ 前 进！ 进！

（原载《中国音乐学》1986年第4期）

贝多芬钢琴奏鸣曲作品57("热情")分析*

姚锦新

贝多芬作品57号钢琴奏鸣曲，被人称做"热情"。大家都知道，列宁对这部杰作非常赞赏。作品写于1804——1806年，1807年问世。当时拿破仑已称帝，派兵侵略邻邦，这些国家纷纷起来准备反侵略自卫战争。这部乐曲的内容就表现了反侵略战争的爱国热情。

作品分三个乐章，首尾两乐章都在 f 小调。首尾同在小调，在贝多芬的作品中并不多见。第五交响乐("命运")开始是 c 小调，末乐章在C大调，反映了对人类战胜命运的欢呼。在"热情"中，末乐章保留了 f 小调，有人因此认为内容是悲惨的，结局是"惨败"。但在三个乐章中并无"惨败"带来的悲痛。虽然第一章第 3、4 两小节有一个动机(动机b)给人一丝优柔寡断的感觉(见例 3)，但也只是仅此而已，何况正是这一动机后来在末乐章中发展成为具有高度战斗决心的动机。我倒觉得，末乐章保留了主调 f 小调，更多地强调了斗争的严峻性和斗争还要继续这样一种思想。

这部作品的三个乐章在音调上有联系。不仅如此，第一章第

* 这是姚锦新教授于1983年12月所作的一次学术讲演。在李吉提同志协助下，由讲演者根据录音整理成文。

10小节的动机c（见例1）与第五交响乐的“命运动机”也很相似，指出这一点，也有助于我们加深对这两部作品的理解。下面开始较系统的分析。

例 1



第一乐章——奏鸣曲式，f小调

1、**呈示部**（1—65小节）。这是贝多芬第一次在奏鸣曲式中打破了呈示部必须自行反复的老习惯。大概是由于这一呈示部内有重大的戏剧性发展。到它完成时，音乐已发展到了无法回到乐曲开始时的地步。下面分析呈示部内部结构。

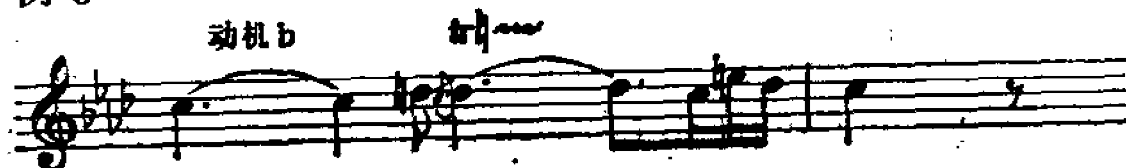
(1)主部(1—16)：为四乐句的开敞性乐段(1—4；5—8；9—13；14—16) （见例2）。

例 2



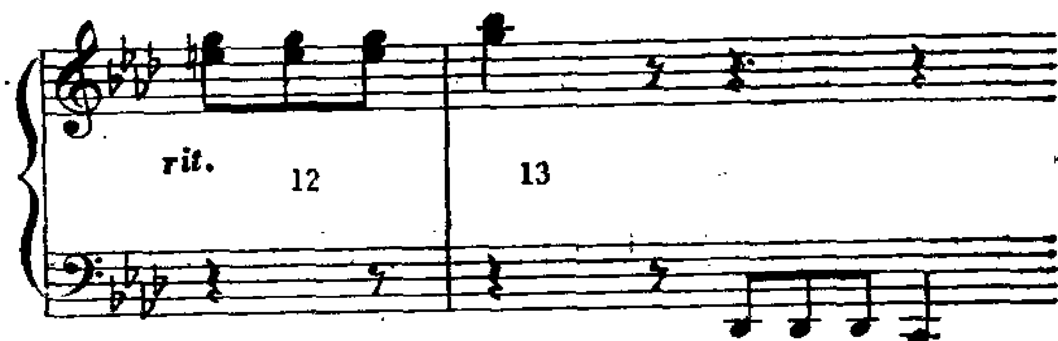
注意这有弹性的节奏，曲折的旋律线条，这*pp*的力度，这低音区，两手相隔两个八度的、深入钢琴上的低音区的齐奏——这一切，把一个平凡的分解三和弦(动机a)写成为一个具有高度紧张度及潜在发展可能的主题。第3小节出现主题的第二个动机，即我在前面所说的“优柔寡断”的动机，颤音增加了这性质(例3)。

例 3



第二句在那波里和声上模进，增加了它的深沉和辽阔。这两句的和声半终止都采用了属的6和弦(第三及第四句也是这样)，恐因6和弦在这音区中更适合它的表现。四句都以半终止结束，这是贝多芬突破传统程式的例证。在第二句末，首先是出现了那类似"命运动机"的动机c(见例1)，神色严肃。11—12询问了一次，动机c未改；12小节用动机c反向又询问了一次，但在回答中动机c仍然是不变的；12及13小节速度上改慢，像在犹豫(见例4)。

例 4

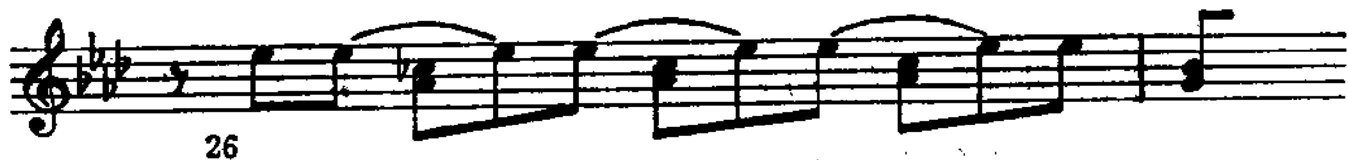


接着，第四乐句(14—16)就以动机c为开始，并按照原速度，革命热情像山洪爆发似地显示了它的威力。这是第一次忍不住的爆发。整个主部就是由这三个动机发展而构成的。它暗示了整个奏鸣套曲的发展。

(2)连接部：分为两个段落(17—24；25—34)。第一段是一个转调乐句，担负了转调的任务，从f小调走了出来，转入降A调(副部调性)，停在其属半终止之上以引入副部。第二段在曲式功能上是为副部的到来作准备。第一段是第二次爆发。力量变化很大，17、20、22都属于爆发动机a之类，但都被理智控制住了。*ff*切分和弦和动机a(19小节)、动机b(21小节)的*p*力度之间有很大对比，象征着这音乐不稳定地发展下去；第二段则除了两个*sfp*之外，全部都是*p*及*pp*的力度。第二段落为副部引入了降E作持续低音，并采用了三连音式的节奏型。值得强调的是，三连音节奏的表情意义，虽然因为与其他音乐因素的结合方式不同而有

很大的不同，但它永远具有某种不稳定性。不少表现爱情的音乐喜欢用三连音。肖邦在其19首夜曲中，只有两、三首没有使用三连音或与“三”有关的节奏①。这个“三”造成某种浮动感，引人遐想，使人感到柔和……贝多芬在这里用三连的属持续音，是为了表现动荡、不安定。另外，一个音的持续总会使这个音具有属音的性质：要解决到主音上去。这段落还有一个众所周知的事实，就是在奏鸣曲呈示部里，当主部在某一小调时，副部往往是在其关系大调。贝多芬采用了用降a小调来准备同名大调(见连接部第二段)。这方法在贝多芬时代已很普遍，一般是用同名小调来准备大调。另外，在这第二段落里，例如在26小节里，应注意高音部的半音下行(与动机c有关)和低音的四音动机c，同时左手部分有很细致的节奏，即它的三连音不是从第一音开始，而是由第三音开始，因而造成几个细小的切分音，因为连线下第一个音是有所谓“开始的重音”的(见例5)。26－33的半音下降特别突出了叹息的声音。

例 5



(3)副部：乐段，分为两句(35—39；40—50)。副部主题出现在降A大调，主题节奏采用主部中动机a的附点节奏，但动机的方向不同，因而旋律的曲折不同，不像主部主题那样尖锐，却都柔中有刚。它在这里表现出一种严肃、崇高、使人感到安慰的情绪。从连接部带来的三连音节奏，一直持续到41小节(见例6)②。

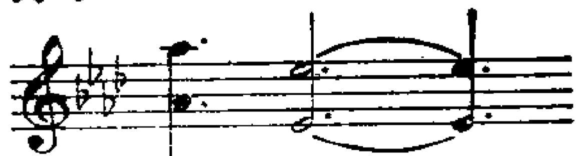
---

① 这并不是说肖邦的夜曲都表现爱情。即使只是表现夜色之月白风清，我认为也适合用三连音。

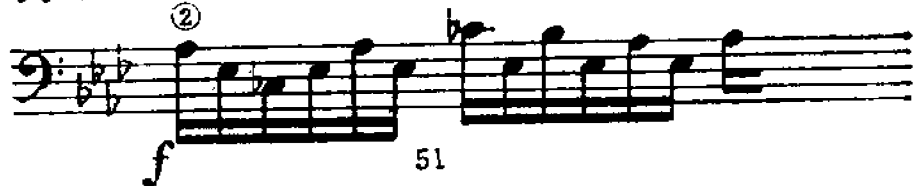
② 我犹豫了许久，是否在这里加一个“动机d”的称呼，考虑到这两个音在副部(将来)发展时的重要性。方才做出了这样的判断。

这时音乐突然中断，42小节展开动机d时就出现sf的惊呼声，43小节就出现降a小调，44小节出现了半终止以及来自动机b的颤音，颤音升高，之后一段按降a小调音阶，但加了一些半音的走句，用4小节的时间向下，的确“走”入了低音区。结束是开放性的，这半终止有些不寻常，但这一些小节都属半终止的音。

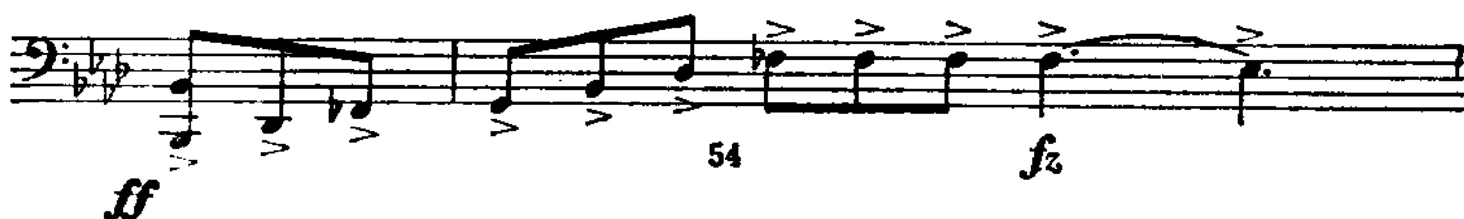
例 6



例 7



例 8



（4）结束部：乐段，分为两个乐句(51—54；55—65)。两句都这样猛烈地开始(见例7)①，而且都在乐句的第4小节里出现下面的音调(见例8)。显然，这结束部是第三次爆发，用动机c，也是至此最激烈的一次爆发。但61小节又收缩了，并结束在降a小调上(61—65都是一些补充终止)，旋律、节奏都趋于单一化，为展开部准备音区上的变化。所以，这样已经把动机c作了相当大的展开的“结束部”，并不意味着真正的结束。60小节还是ff，61已是p的力度，这也是突出控制爆发的手段。力度的强烈对比引起了新事物，它正孕育着新的发展。正因如此，呈示部不能反

① 51、54中的加强符号是我加的。

复，它直接进入了展开部。

2.展开部(66—135)分为四个段落。

其一(66—78)：是一个转调乐句，是整个展开部的序奏。它的进入很有意思，65小节结束部的结束和弦是两个降A音，相隔六个八度之远，力度是*pp*。降a小调就这样消逝了。展开部用等和音的转调法(降a＝升g)，转入E大调，然后用动机a及动机b，在*pp*的力度下徘徊，最后停在E调的属音和弦半终止上。这是暴风雨前的宁静，但也有两个*sf*的警告，在74及77小节。

其二(79—109)：内部可分为两个段落。

段落a(79—93)：这是第四次爆发，是展开部中斗争的中心部分，这次是展开动机a及主部第一乐句。E大调突然变成了e小调，*p*突然变成了*f*，左右手反向进行，造成了宽广的音域。调性布局是e—c—降A(小调的戏剧性大于大调)，最后停在降D大调的属和声上。动机a显示出巨大的威力。从91至93小节有许多*sf*的打击声及低音部中强烈力度的半音下降，回忆动机c。

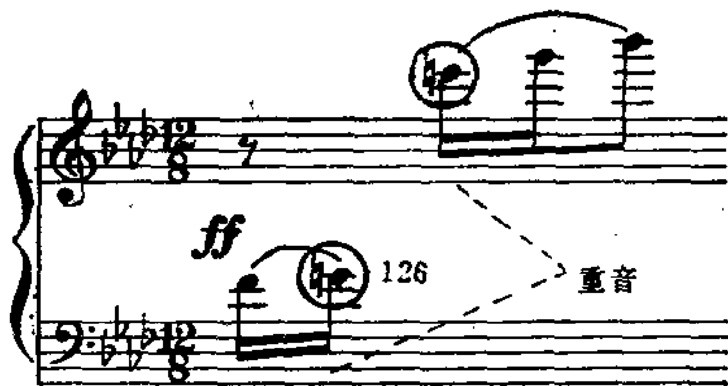
段落b(94—109)：这是为将要在降D大调出现的副部做准备，三连音又出现了，其余的材料与前面的连接部类似，只是比起连接部来，大调性多，就是说，这里没有用降d小调来迎接降D大调。从105至109应用了对位，没有半音，几乎全是用自然音，这只是换一种织体写法来保持三连音并保特属长音(降A音)的持续。

其三(110—122)：副部展开分三句(110—113；114—117；118—122)。在这里副部旋律作了重要的展开。从110的降D大调，114转入降b小调，117的降G大调，用等和音转换(降G＝升F)，120转入b小调，121转入G大调，122转入C大调。开始是整句的展开，但到了120—122，是单独用动机d的展开，音区一直在升高，力度一直在增加，光线越来越明亮，呼声越来越欢乐。这个

从前温文尔雅的副部在逐渐变形，就这样地进入了下一个段落。

其四(123—135)：第一高潮区，也是第五次爆发。曲式为一个段落。123—131其实是同一个减七和弦。贝多芬很能节约地运用一个和弦来造成高潮，而节约地运用素材需要有大师的技巧。他用 f 小调的戏剧性强的属减七和弦。从低音看，123—124是每两拍移高一次，125是每一拍移高一次，步伐在加快（这是走向高潮的方法之一）；126—130线条在下降(高音已很高，不得不从顶点下降)，但贝多芬此时用了节奏来保持高潮，这就是使节奏重音加快（见例9）。126—129都是每半拍来一个强音。(有连线的地方，第一音有所谓"开始的重音"。在例9中，左手结束的 e 音，立刻在右手反复，因而每半拍上就有了一个重音。)直到130，这时"命运动机"以*ff*力度进来了，发展得十分威风，在高、低音区中上下交替着出现，发出了胜利的呼声。值得注意的是："命运动机"在132开始第一音上，下降了一个半音，巧妙地把即将到来的再现部的属音(c)和命运动机的末一音合在一起了。当命运动机末次出现时(*ff*，133）末音落在134的 c音上，而且134的力度立刻变为 *p*，在力度上有强烈的对比。这对比当然产生了不平衡，也意味着随着 *p* 的到来，会有新东西的产生。这是贝多芬爱用的推动曲式向前发展的方法之一。134、135都是再现部(136)的属准备音，也给再现部带来了三连音。

例 9



3.再现部(136—204)。

(1)主部再现(136—151)，在f小调，分为四个乐句(136—

139；140—143；144—148；149—151）。这四个乐句与呈示部中主部大致相同，只是第四句是p，增强也只到f，这一部保留了三连音，因而是动力再现。

(2)连接部再现（152—174），这是第六次爆发，分为两个段落。第一段落（152—163）在F大调，这次无需转调，结束在F大调之属音上。第二段落（164—174）是为副部做准备，动用了f小调来为F大调做准备。

(3)副部再现（174—189），在F大调。第一句（174—178）和第二句（179—189），除了在调性方面之外，与呈示部中没有区别；第二句在中断后折入f小调。

(4)结束部再现（190—204），在f小调，这是第七次爆发。分为两句（190—193；194—204）。除了调性方面之外，其他与呈示部中并无区别。

4. 尾声（204—262），常被称为第二个展开部①，可分为四个段落。这所谓第二展开部，又进一步展开了动机a及第二主题，到达了第二高潮，然后再一次将副部展开，才结束。

其一（204—210）：序奏部分，可称为一个从f小调到降D大调的转调乐句；专用动机a，第一音闯入结束部的结束音；开始四个小节是每两小节一和声；208动机分裂，成为一小节一和声；209动机再次分裂，每拍一个动机。就这样，步伐逐渐加快，210到达降D大调。请注意，这序奏用动机a迅速地到达下一段落（降D大调），副部主题即将出现，但没有从前出现时隆重的准备。

其二（211—217）：为一个乐句，用副部主题，开始在降D大调，很抒情，从214开始用动机d展开，没有中断，开始表现出战

① 所以这样称它，是因为尾声规模大，几乎等于一个展开部，还要做前所未尽的发展，要讲出前所未尽的话语。所以有人认为它在曲式上具有复功能。

斗性，经C大调到f小调，进入了下一部分。

其三(218—238)：为全乐章第二个高潮段落(这是第八次爆发)。从和声方面看，是 f 小调的一个大终止式，以半终止结束(238)。从218到221，是每两小节一个和声节奏；222—223是每半小节一个和声节奏；224—226是每拍一个和声节奏。227—235是高潮，斗争如汹涌的大海，战士的心胸也是这样。这第二高潮长达 17 小节，而前面展开部中的高潮 为 11 小节。234末了两个音(右手)加上 235 小节的第一个音，再次出现了第一乐章呈示部的主部中的“询问”，速度减慢，命运动机亦未改变。238 小节的前半出现了“极慢”(Adagio)，这是给人以思考的机会，发生了突变。

其四(238—262)：这是尾声中的尾声，节奏加紧(Piu Allegro)。这是第九次爆发。可分为三个段落。

段落a(238—249)，就在238小节的最后一拍上，命运动机跳出来采用了和声上最强烈的一个进行，即V—I进行，导音在高声部，低音由五音到主音。接着就是副部主题的展开。在这一乐章中，副部的变化是个极为重要的因素，早先它的出现常有隆重的准备，然后它姗姗来迟，或是先以大调出现然后转入小调，在展开部中它开始变得果断积极；在尾声中，当它第一次出现时又进了一步，而现在，即在尾声中第二次(也是全乐章中的最后一次)出现时，也是它改变得最彻底的一次。它在 239 小节中一跳出来就是在f小调，并未转入其他调性(虽有一次离调到下属和声)，因而在曲式方面，调性、调式方面都服从了再现部的要求，而且这次它抛去了抒情性，变成了一个具有坚定信念、已经准备起来参加斗争的人的形象。238—249就是写这个几经变化之后的人，他现在的性格。

段落b(249—257)是个终止性段落，是力量的表现，也是胜

利的表现。

段落c(257—262)只是一句，也只用动机a，力度是*p*至*pp*。结束时，旋律的低音区，右手伴奏的三度音程像颤音，音响富有戏剧性，旋律音及伴奏相距几个八度。这样的结束只可能是套曲中一章的结束，好像没有完，使第二、三乐章的出现成为必然。

第二乐章——变奏曲式，降D大调

我们已听过许多19世纪末的半音和声以及现代音乐，我们也知道和声的发展现已达到怎样的境地；但我请大家回过头来，再看看贝多芬的“Ⅰ—Ⅳ—Ⅴ—Ⅰ”在他的时代具有多么伟大的表现力！而这首变奏曲实在是观察这一点的极好例证。

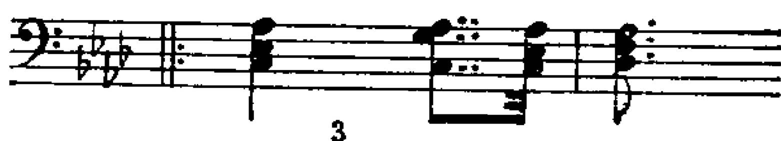
变奏曲主题：无再现的单二部曲式。第一部为两个乐句；第二部为一个乐句。第一部：‖:1—4； 5 — 8:‖；第二部：‖: 9 —16:‖。这主题崇高、伟大、庄严、深厚、和谐；可以说，欧洲人文主义时代的理想中的真、善、美，似乎都汇集在这主题及其变奏中了。

我们在前一章的分析中曾提到：三个乐章的某些音调有类似的地方。这里即可看到：开始的三个旋律音(见例10)，就与第一乐章的动机b有联系；第9、10小节(见例11)则与第一乐章的“命运动机”有关。只是在这第二乐章的歌谣性的旋律中，它们没有发挥动机的作用，所以没有人会想到把它们称为动机而已。

例 10



例 11



在这第二乐章里，贝多芬采用了古典变奏曲的不改变旋律基

础、和声基础和结构骨架(有一例外，见后面乐章结束处)的写法。但他也有突破常规的地方。例如一般教科书告诉我们的：主题的一切因素(力度，音区，速度等)都要从中庸开始，以便为后面的各变奏提供向两极发展的余地。这些条文或规则当然是对的，也是从无数作品中总结得来的。但当新的内容要求突破旧形式时，贝多芬是决不为旧形式所束缚的。这首变奏曲的主题，音区是低的，在以后的变奏中，它八度、八度地直线上升到很高的音区，这是出于内容表达的需要(详见后述)。开始这几小节(见例12)。

例 12



如果单从旋律看，人们会感到乏味和百思不解。但这简单的旋律结合着简单的和声及低声部有趣的节奏，就真成了艺术中的奇迹！在和声方面，开始第二拍就是下属和弦，第二句第二拍也是下属。这是多么深沉、庄严、辽阔、宁静，使人感受到宽慰。低声部有许多有趣的节奏，特别是到三个终止式时(见4、8、16小节)，低声部就活动起来，用这方法给音乐增添了延续性和进入下一句(或下一部)的动力，使方整的单二部不显得呆板。第二部中，左、右手在每一小节中都有附点节奏(第15小节除外)，这也是使方整结构的主题增添动力与弹性的手段之一。

这单二的结构的各部是自行反复的。我想提醒大家，这首变奏曲必须严格按作者的规定演奏，因为它与整体结构的平衡有关(详见对第三变奏的分析)。

第一变奏(17—32)：第一次节奏细分。旋律中原有的四分音符变成了八分音符断音，左手完全变成了切分音，其中一些形成

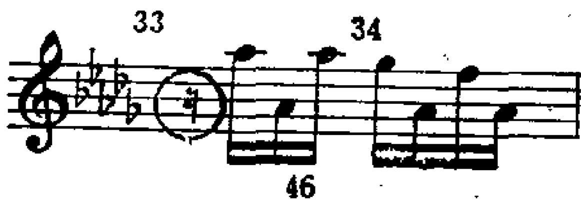
了留音，尤其是第20小节的“假留音”很有特色(见例13)。



第二变奏(33—48)：在这一变奏中，除了34、38两小节之外，一个附点，一个切



分音也没有了。移高了一个八度。旋律普遍细分为十六分音符。用分解和弦式织体，这织体中藏有旋律音，这些旋律音有微妙的节奏，与主题中不同，也与第一变奏的节奏不同(见例14)。此例中最上面一行是我加上去的，表明旋律的节奏在这两小节中的细致变化。不停的变化增加了美的因素，再加上中音区的分解和弦的和声效果，使这音乐有明显的感情升华。左手的低声部则安静、朴素而柔和。此外，在这些不停的十六分音符的运动中，在46小节第一拍上出现了唯一的一个十六分休止符，这休止符令我赞叹不已！我感到好象登上了高处，屏住气息观看了一眼面前壮丽的景色(见例15)。

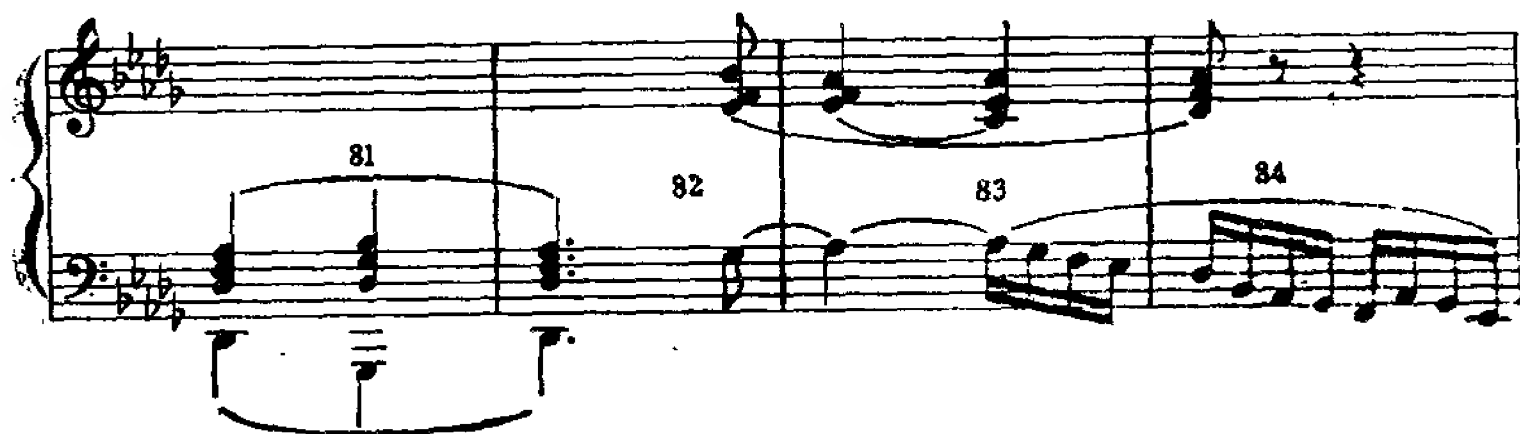


第三变奏(49—80)：这是全曲中变化最大的一个变奏。它又升高了一个八度，出现了全部是三十二分音符的节奏细分。以前，主题与第一、二变奏在乐谱上都只有16小节，须得依赖单二每一部的原样反复才达到32小节。现在第三变奏取消了反复记号，每一句之后(它把主题中第一部的两句联成一气了)变化反复一次。于是第一部两句(49—56；57—64)，第二部两句（65—72；

73—80）各8小节，结果在谱面上达到了32小节。正是为了这个原因，我在前面劝告大家在演奏主题及第一、二变奏时不要忽略那反复记号，否则就会造成与第三变奏之间的不平衡。第三变奏实际上增加了一倍的篇幅。由于不是原样反复，而是增加了变化反复部分，这就使它成为篇幅最大，流动性最强，情绪最高涨的一个变奏。特别是自第64小节之后，到达了这变奏曲的最高音区，仿佛升上了蔚蓝的天空，清澈明亮，轻盈的高声部闪烁发光，美不可言。

第四变奏（81—97）：当变奏离主题原型很远时，作曲家总是要返回原主题，有人把这称做还原式主题再现。但在这里，我还是宁愿称它为第四变奏，因为它虽然大致回到了主题，但是有两个重要的变化：其一是它不再是呈示主题时的写法，而是改为对话式的写法了（见例16）；另一变化是，贝多芬的第四变奏末加了一小节，打破了原来结构的方整性，这是内容表现的需要。

例 16



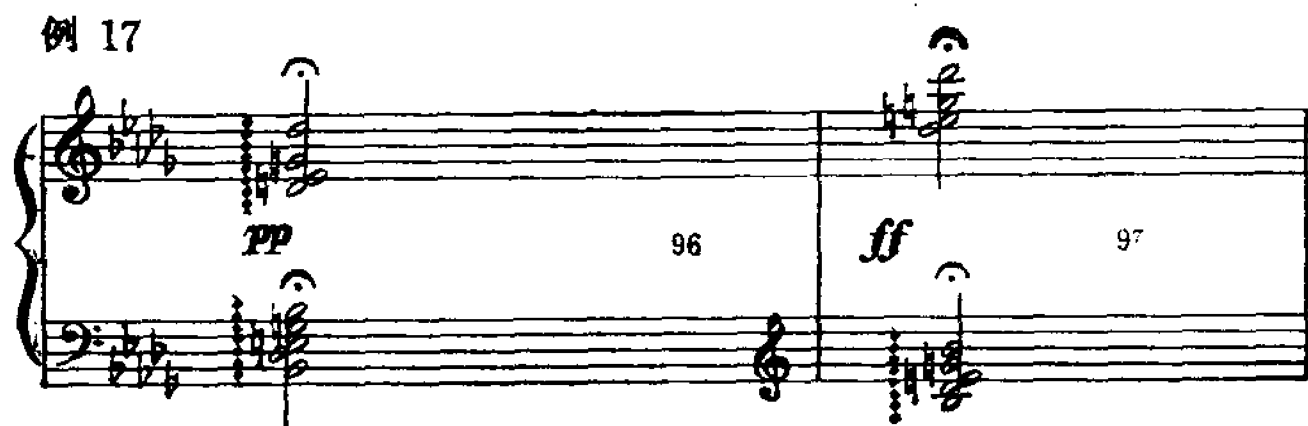
两人对话，一问一答，一低一高，每一次回答都对提问表示了肯定，两人都对胜利有信心。到96小节，本应是结束小节，但作者用一个减七和弦作为阻碍终止，加了一小节（第97小节），用同一和弦，但高出八度（答语），说明这美丽的变奏曲乐章像一个美梦，被两个减七和弦打破了。结论是：没有斗争，就不能实现理想。这样的回答，这样的结论，当然无需重复。所以，第四变

奏曲的两部都是没有反复记号的。

至于第96、97两小节，问是在*pp*力度中，回答是在*ff*力度中。96小节左、右手都有琶音记号。但按贝多芬的手稿①，97小节只在左手有琶音记号，右手没有。显然，如果两手都有，这个和弦就弹不出*ff*的力度了(见例17)。97之*ff*并非为了对比而对比，它是为了要表现答者坚强的战斗决心。

变奏曲乐章就这样地结束了。没有乐章末尾通常的停顿，就毫无间歇地进入了第三乐章。

例 17



第三乐章——奏鸣曲式②，f小调

大多数内容重大而且感情激烈的奏鸣套曲，末乐章往往喜欢用奏鸣曲式。“热情”的末乐章，结构并不复杂，但表现斗争本身的规模却比第一乐章更大，也更集中。它选用了 f 小调，虽不是大规模欢庆胜利，但其中亦绝无失败感。它充满了信心，勇往直前。整个乐章是一气呵成的。

在这一章里，我没有听到一个悲惨的和弦。就这一点而言，它同肖邦的《革命练习曲》不同③：后者也表现战斗，革命的精神

---

① 我曾看过“热情”手稿的复印本。

② 也有人把它分析为回旋曲式。

③ 这并不是对于肖邦的指责。《革命练习曲》反映了作者对祖国沦亡的悲痛、激愤壮烈的心情，这是现实主义的表现。

也维持到最后一刻，但中间确实出现过几个表现惨败和悲痛的和弦。"热情"末乐章选用f小调，不过是增加了斗争的严峻性而已。

第一乐章虽已出现战斗，但还有许多酝酿斗争的成分及人的改造问题；而末乐章则全是战场上的气氛。下面将较系统地分析这个乐章。

1.呈示部(1—117)

(1)引子(1—20)。分为两部分：

①进军的号角声(1—5)。

②(6—20)是一个走句，描写准备战斗时的气氛。开始是单音，从13小节后半加入低八度，成为八度齐奏，进入阴森的低音区，走句结束在20小节中第一个音上。

(2)主部(20—64)。这一乐章主要是用一个走句(在右手)造成紧张的战斗气氛，左手则用有特性的节奏和遥远的跳进来形成一个打击的声部。很难说哪一个声部是旋律，哪一个是伴奏。二者是同等重要的，他们相互依赖，相互补充①。这种不停止的音乐，分句当然很困难，但又必须分句。为了分析的便利，让我们先看一下20—28小节。20的低音是第一乐句的开始，28小节的第一音是乐句的结束。怎么知道28小节第一拍是第一句的结束呢？当然，从低声部的终止式，我们可以知道这是结束；但是，另一声部(右手)也有所表现，即：在28小节第一拍上右手也有一个结束音(这里是f)，而不是像乐句、乐节开始时那样，例如22小节中那样，右手第一拍开始处是一个休止音符(见例18②)。

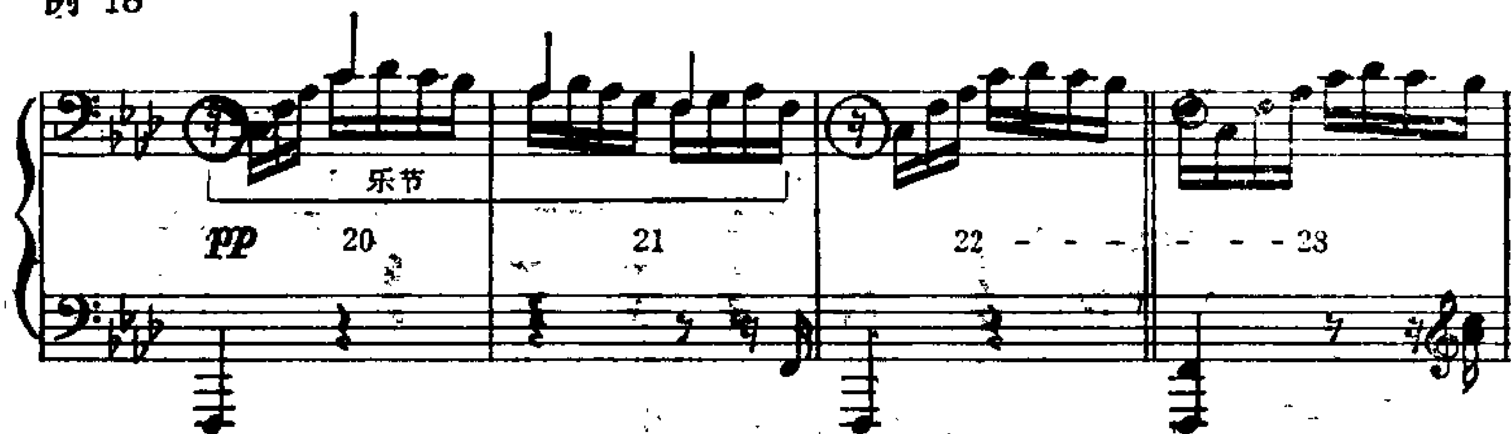
主部的曲式为无再现单二部曲式。第一部分为两句(20—28；

① 经过多次考虑，我决定把主部右手看作伴奏。

② 右手的四分音符符干是我加的，这是为读者的方便。

28—36)。第二部也是两句(36—50；50—64)。从这两部共四个乐句来看，四句都"停"在 f 小调的主和弦上，都是收拢性完全终止。这样，又违反了教科书中关于乐段内各句终止应当不同，以

例 18



便彼此之间有所呼应，这样一类规则。贝多芬突破了这类曲式规则，在这里，他获得了给敌人以沉重打击的音乐效果。但是音乐却无法在此停留下来，原因在于节奏，即：前面一句的结束音同时又是后面一句的开始音，也可以说后一句的开始音闯入了前一句的结束音。本乐章普遍用这一节奏方法来克服主和声完全终止的收拢性和停顿性，否则无法描绘战场上的为时不短的战争。

在上例第20小节中，右手有四个音的下行级进，这是第一乐章动机c 的音调，引子中也有。在20—21小节右手部分，写成四分音符的三个音(见例 18)令人回忆起第一乐章开始的三个音(动机a)。所以第一与第三乐章在音调方面的联系虽不多，但还是有一些的。

(3)连接部(64—75)。是一个段落，用主部右手伴奏的素材，在72小节转调入 c 小调(下面副部的调性)。

(4)副部(76—96)。是一乐段，分为两句(76—85；86—96)，开始与结束都在 c 小调。第一句为半终止，第二句为正格终止。副部主题每句有三个 *sfp* ，象征另一种打击法，副部主题与主部主题之间的对比不大。

（5）结束部(96—117)。是一大句，有转入 f 小调之意(108—111)。但在112小节突然出现阻碍终止及其琶音的减七和弦，进入了展开部。结束部许多次利用了与第一乐章249小节相似，但比它更为长大的终止式，具有 f 力度的、沉重的、打击性的和弦(见例19)。

例 19

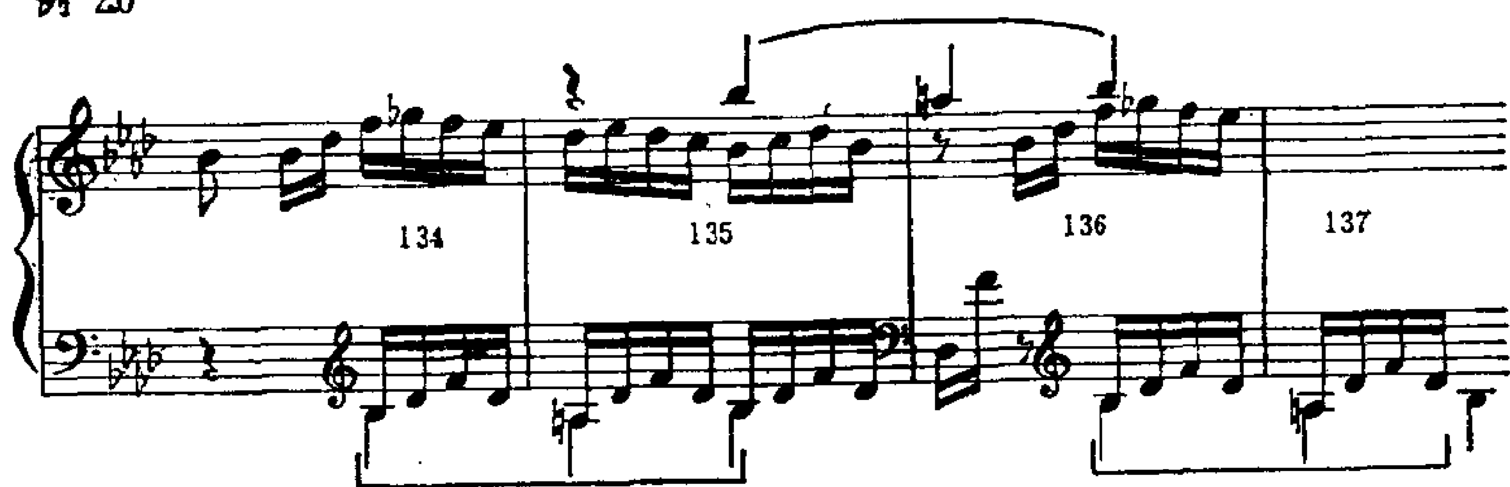


2.展开部(118—211)。分为三个段落。

其一(118—134)：可看为一个乐段。第一句(118—126)转调入这一乐章的第三个调性——降 b 小调。旋律方面用本乐章主部的素材。126到达降 b 小调。第二句(126—134)巩固降 b 小调。

其二(134—158)：可分为两个段落。段落 a 可看为一个乐段曲式。第一乐句134—138)内出现了类似第一乐章犹豫不决的动机 b 的加工(见例20)。第二乐句(138—142)巩固降 b 小调。

例 20



段落b(142—158)可看为一个单二部曲式。第一部(142—150)为一乐句(142—146)及其高八度的反复(146—150)。第二部也是一乐句(150—154)及其高八度的反复(154—158)。第一部在降 b 小调；第二部在 f 小调，可看为第一部的移调模进。这段落 b 也是第一乐章动机 b 的加工发展(见例21)。它有斩钉截铁的 *sfp* 切

分音，表现了强烈的意志。

例 21



其三：再现前的准备部分(158—211)。可分为几个小段落：(a)158—168是一个引向主调(f)的属和弦的乐句。(b)168—176是属和弦上的准备，即属长音及其上面活泼的伴奏。(c)176—211是半终止式，用分解和弦，由*f*至*p*(184)，由几小节的长度逐渐缩短，之后又加长(192)，最后停在低声部一个属长音上(206)。在这整个末乐章中，只有这一次停了下来，虽然就在这时候每一小节也是满的，即有音符的。(除了179及183之外，那是为了使节奏方整。)

3.**再现部**(212—307)。请注意，乐章开始的引子没有再现，因不再有这需要。

1.主部再现(212—256)：曲式仍是单二，但其中有些细微的无关重要的变化。第一部为两句(212—220；221—228)；第二部亦为两句(228—242；242—256)。都在f小调。

2.连接部再现(256—267)：一句，由f小调途经降D大调回到f小调。

3.副部再现(268—288)：在f小调，是乐段，分为二句(268—277；278—288)。

4.结束部再现(288—308)：从288到299，用第一结束返回到展开部开始处，反复奏一遍，再第二次进行到299处，进入第二个结束。从第二个300小节进行到主和弦全终止(308)。每一遍各

为一乐句，第二遍结束在f小调。

4.尾声(308—361)。也可分为三个段落。

段落a：单二部曲式(308—325)，是新主题。其第一部(308—315)，为一乐句，自行反复。这里出现了两小节的二分音符(308—309)，皆*ff*与*sf*（二分音符在这一乐章是很少见到的），颇有英雄性。这第一句开始在f小调，转入c小调。单二的第二部(316—325)每一乐句，自行反复。在头两小节出现降A大调的二分音符，*ff*、*sf*，这不只具有十分英武的性质，而且这降A大调带来了胜利之感。在长达361小节的末乐章中，这还是第一次出现一个大调，但为时不久，6小节之后，贝多芬又回到了f小调。

单二每部开始的二分音符和弦之后，是一些力度为*p*、演奏法是跳音的小节(310—314；318—324)。我有这种感觉，觉得这时是短兵相接，仿佛使用刀剑与敌人厮杀，而前面主部中那些遥远的跳进(见36—40)则更像炮兵在作战。短兵相接是单个人之间的厮杀，用*p*的力度以及用f小调都是适合的。

段落b(325—341)：这16小节有十六个*sf*，都在次拍上。这些次拍上的切分音，是当和声和旋律都比较停滞时的推动力，是贝多芬用切分节奏来推动曲式前进发展的一个方法。

段落c(341—361)：继续前面的气氛，但改换了写法(如不改换写法，音乐又将停滞)。于是，现在重音不只落在次拍上，而是主、次拍上都有重音，主拍上的重音重于次拍上的重音，就这样地从341小节维持到352小节。旋律方面也抛弃了325—340右手的、与主部开始时相同的旋律，将其改为琶音。请注意，就是这样的改变，也有一个过渡；341—351便是这个过渡，这时右手部分保留前面的开头，逐渐变化为全部用琶音(352)。请注意，

左手的Ⅴ－Ⅰ两个音也在343进来了，开始是每两小节出现一次，但到349就每小节出现，352—353出现两次，是以八分音符过渡到353以后的十六分音符琶音。

我们知道，音乐的内容取决于一切音乐因素的综合，而非单靠调性。这飞快的速度，这*ff*的力度，这活跃的十六分音符的运动，这有力的Ⅴ－Ⅰ的跳进和声进行，以及由上下飞舞翻腾的旋律线条所形成的犹如万马奔驰、江河澎湃的气势，由前后紧扣密接的乐句所造成的贯穿全乐章一往直前的战斗情绪，这些因素的综合，都不是表现惨败的。但是，即使胜利了，战胜者方面也免不了会有牺牲。所以，斗争是严峻的。这可能是贝多芬保留f小调的原因罢！

这尾声表现了胜利。它也是末乐章——甚至整个套曲——的高潮。作者没有把高潮安置在"黄金截面"即靠近四分之三的地方，可能是因为在一场大规模的战争里，最后胜利的来到必然是高潮罢。

奏鸣曲就在这悲壮而且持续着的火热的战斗激情——"热情"——中结束了。

（原载《中央音乐学院学报》1984年第2期）

论印象结构

——德彪西的曲式思维及其结构形态

陈国权

(一)

Impression一词具有印象、感触、模糊(观念)等含义。

文学、艺术中的印象主义就是从这个词衍生出来的。19世纪末印象主义的兴起，将欧洲艺术、文学朝前推进了一大步。在文学上的象征主义和美术上的印象画派影响下，以德彪西为代表的印象主义音乐，成为20世纪音乐开拓者们不朽的路碑。

印象主义音乐特征，首先表现在语言(调式、和声、调性)领域里的革新，同时也表现在结构(句法、曲式)范围的相应变革。这两者是同步进行的，它们是印象主义音乐风格两根不可缺一的支柱。

一般来说，调式、和声、调性对音乐风格有着前景性的直接效应，而结构对音乐风格的影响则有着“隐性”的背景性质。结构比之其他音乐要素的发展，要显得稳定和迟滞。一首20世纪的先锋音乐，完全可用规范的曲式(如三部式、奏鸣曲式)来写作。但这并不等于结构自身的变化可以和时代风格的发展割裂开来。事实上，不同时代、不同风格的音乐，既需要相应的音乐语言，也需要相应的音乐句法——结构来共同承受时代和风格的负荷。德彪

西正是在形成其独特的色彩和声风格的同时，也在结构领域进行了大胆的变革，从而得以形成可以体现印象主义音乐本质，能够表达德彪西对“印象”的追求的独特曲式思维和结构形态。笔者将德彪西这种独特的思维和形态称之为“印象结构”。

印象结构的特征在于：以印象——直觉体验的瞬间性质为依据；以模糊、朦胧的色彩感触为特色；以具有意识流化的展衍方式为过程。

印象结构的结构形态表现为：在主题构成上，旋律的淡化，短句主题和动机的广泛运用；在结构生成上，“流体运行”和“块状拼贴”的特点；在和声与结构关系上，和声功能性句法的淡化和向色彩性和声逻辑的转换；在结构整体上的非平衡性、多义性、以及“散体形态”同“结构聚合力”的结合等。

印象结构并不是一种独立于传统曲式之外的另一种曲式体系，它是传统曲式的继承，但又是区别于传统的，也区别于现代的，有着自己风格的特殊曲式现象。在作为从共性写作时期向个性写作时期拓展的德彪西音乐中，一方面还可以看出诸如三部性、变奏性、回旋性等传统结构原则的运用。另一方面，它又萌生出许多通向20世纪音乐的结构特征。可以这样认为：20世纪音乐的旋律解体，是从德彪西的旋律淡化和缩聚开始的；20世纪音乐的微观化是从德彪西给予动机、音型以独立的主题意义开始的；20世纪音乐的自由、偶然、机遇也可能是从他的“散体形态”结构风格和意识流化的创作特征受到启发的。这正如斯特拉文斯基所说：“我们这一代音乐家以及我自己的成就，很大程度上要归功于德彪西。”

结构是音乐的载体。对印象结构——即德彪西曲式思维及其结构形态的研究，不仅是了解德彪西全部音乐手段的一个重要部

分，而且更是认识欧洲音乐整个曲式发展史的不可缺少的一个重要环节。

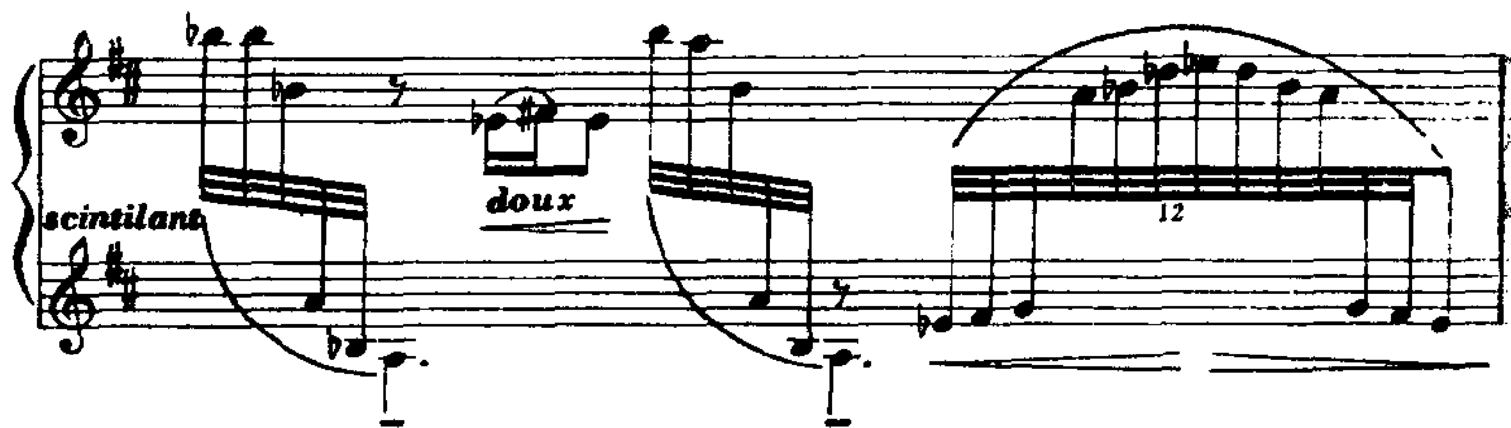
（二）

印象结构的构成首先表现在音乐主题的构成上。德彪西的音乐里，虽然也有由线型旋律来构成主题的传统做法，但由于对音乐模糊性的追求，由于对旋律的淡化，形成了他大量运用非旋律性的音型织体动机以及经过截短、缩聚的短句旋律来构成音乐主题的特征。

传统音乐里的音型织体，常常是旋律的附属，只起着背景的作用。但在德彪西的音乐里却成为独立的、有重要表现意义和主题意味的因素，并且通过音型动机的渲染来形成有“视觉”感触的音响和意境效果。

钢琴序曲《水仙女》的主要主题之一，便是一个音型织体动机。

例 1 au Mourt



这是一个由上到下的，夹有小二度在内的八度进行，停顿并持续在 a 音上。接着右手在中音区浮现的增二度和12连音的音阶进行，具有花斑式的织体特点，表现了飘忽不定的朦胧的气氛。

音型动机对构成印象主义音乐神秘、闪烁、迷蒙的色彩有着重要的意义。看看另一首钢琴序曲《雪上足迹》里的动机和“旋律”

的不同表现特点，可以帮助我们了解这点。

例 2



上例左手是一个由二度、三度以及其延续音交融在一起的音型动机，它虽然只是一个持续的背景，但对构成这首作品的标题印象，其作用却远远超过悬浮在上方的、时断时续无明确陈述性格的“旋律”。

德彪西时代的作曲家们，对旋律好像有着不同的爱好。一种是柴科夫斯基、拉赫玛尼诺夫为代表的悠久的、难以分句的旋律，如柴科夫斯基的交响幻想曲《罗米欧与朱丽叶》的副部主题；拉赫玛尼诺夫的《第二钢琴协奏曲》第三乐章的副部主题。另一种是以德彪西为代表的短句旋律主题。

所谓短句主题，往往为普通乐句或一个乐节的长度。它们或者单独出现，或者以“主题加后续”(“后续”一词借用自勋伯格《作曲基本原理》一书)的方式出现。有了这种经过缩聚，减短的主题呈示方式，才有可能摆脱传统的长线型旋律的羁绊，得以实现多角度的，跳跃的乐思陈述和对比，达到瞬间感触的“印象”要求。

“主题加后续”有多种后续形态写法，它对于主题既可能是补充、展衍又可能是对比、反衬。它增加了主题陈述段落多样性的同时，又可能成为对短句主题的“干扰”、“离异”，从而增强音乐的非记忆性、模糊性以及对音乐标题气氛的渲染。

下例为钢琴序曲《原野上的风》的主题及其后续：

例 3

短句主题

后续

这个短句主题约两小节，以大二度的下行为特征，之后是动机分裂式的后续和织体音型构成的有散型特点的后续。作品中这个主题还有多次变化，其后续也同时有所发展。

此外还可看本文例6《月光照临的阳台》。在第1小节里，七和弦平行进行的上方旋律类似它的短句主题，但接着从第2小节一直到第6小节，则成为散型的无旋律意义的后续写法，这里多调性的、斑纹式的织体对标题形象的描绘有重要作用。

除上两例，还可再看看管弦乐《大海》第一乐章里由四个紧紧相接的主题所构成的横向、纵向交错拼贴的对比性后续写法；管弦乐《伊贝利亚》第三乐章《节日的早晨》和管弦乐《夜曲》中的《美人鱼》乐章里主题叠加性增长的后续写法；钢琴曲《透过树叶间的钟声》(《意象集》II)里非旋律的散型后续写法；序曲《帕克之舞》的展开性后续写法等等，便可知道这种“短句主题加后续”在德彪

西作品中的广泛使用程度，以及成为印象结构重要特征之一的依据了。

(三)

印象结构的结构特点，还表现在结构生成与结构形态方面。

关于传统音乐的结构生成，保罗·亨利·朗格是这样归纳的："所有这种类型的音乐都是经过集合许多小的音乐单元成为大的单元，最后成为一个结构的大型体系，从而型成了因果关系的(《十九世纪西方音乐文化史》p.382)。"而印象结构虽然常常还保持着传统曲式的某种轮廓，但却将构成这些轮廓的各级部件(亦即大小单元)转换成非部件式的材料单位，成为对段落长度比例和逻辑关系不太讲究的一种随意式的过程状态。也许印象结构正是德彪西所热衷的"不使我的激情受到任何寄生性审美观点的侵蚀"，亦即不受任何传统结构框架的约束，而听任作曲家神游遐想的乐思随心所欲任意流向所形成的曲式印迹的结果。

德彪西的曲式思维和结构形态与传统音乐的显著不同，在于离弃从古典主义以来就一直作为结构发展主要方法的"主题——展开"这种模式，而代之以类似"流体运行"和"块状拼贴"的方式。

"流体运行"强调主题和段落如流体般的无间隙的、顺畅、圆滑的延展；"块状拼贴"则反之为强调不同材料、不同段落的直接转换，从而形成块状的"拼砌感"。"流体"和"块状"在结构性质上处于不同的两端，但却有着感触一致的终极：流体自然会形成模糊、不清晰的结构感觉，而一个个材料呈块状的跳跃闪现，得到的也同样是印象多于记忆的效果。

"流体运行"首先表现在主题的"单一性陈述结构"的方式上，主题仅一次陈述之后即流淌开去，其后或接以另外的音乐材料，或

进入对比段落。单一性主题陈述与传统曲式中典型的重复结构(或称"并列结构")有明显的不同，它淡化了主题的地位，削弱了主题的可记忆性。某些作品还有可能排除以"句"为基础的结构性质，成为连续延绵，环环相扣的旋律流态。德彪西曾这样说过："我很想看到创造出——我自己将要做到——一种没有各种主题、动机，而是单靠一个个连绵不断的旋律构成的音乐。这个连绵不断的旋律没有任何东西打断它，而且永远不回到它的本来面目。"他这段话虽然还包括再现段落的各种变化在内，但这种连绵不断如"流体运行"般的陈述方式，正是体现他这种追求的结果。

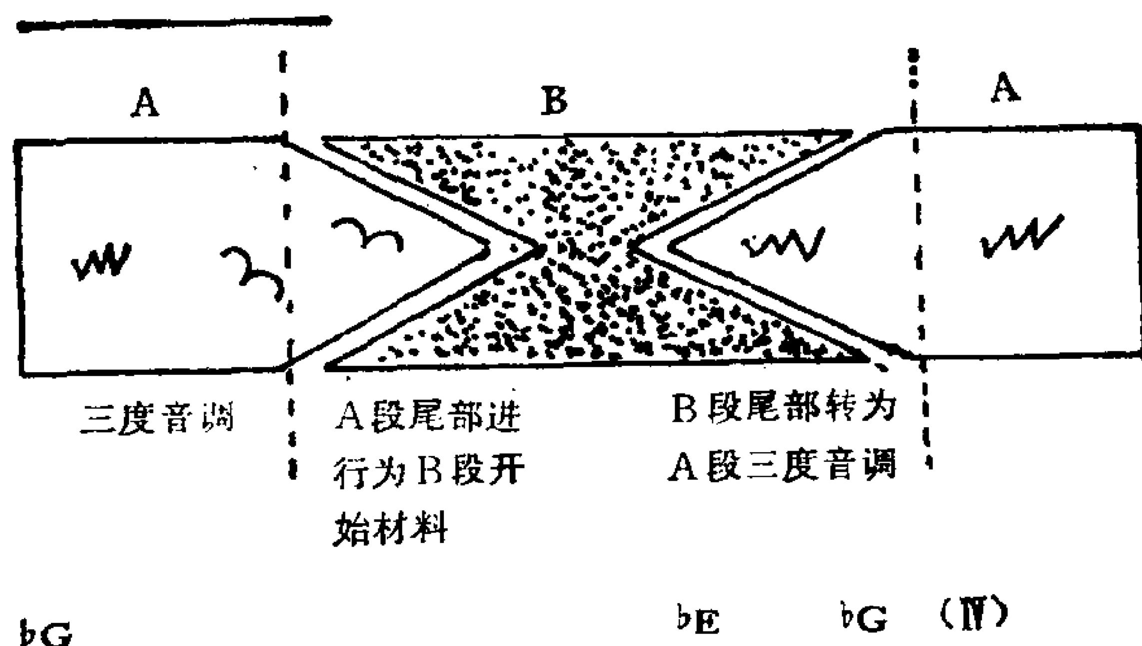
主题仅一次陈述的"单一性陈述结构"在德彪西的作品中比比皆是，如钢琴曲《格拉那达之夜》(《版画集》)、钢琴序曲《阿那卡普里山》、《中断的小夜曲》、《灌木林》以及他的晚期作品《小提琴奏鸣曲》第一乐章等作品的主题陈述部分。

"流体运行"除了表现在陈述部分外，还突出地表现在结构整体关系上。一般来说，音乐的主题特征通常在结构首部。不同主题、不同段落对比的形成主要是通过段落首部材料因素的异、同来构成的。而德彪西的某些音乐作品却有意用前段尾部材料来作为后段的开始，首尾相接，漫延而去。有时再加上适当的连接、过渡，将段落间隙加以填平，使段落之间的界线模糊起来，成为"榫式"特征的"流体运行"特点。

可以用人们熟悉的钢琴序曲《亚麻色头发的女郎》为例。这首作品的整体轮廓属于三部曲式。A段从第1小节到第11小节，主题材料以连续三度上、下行为特点。第10小节音乐材料转换为音阶下行，从第12小节起进入B段。这里先是将音阶下行变为上行，接着在第13小节高音区重复了A段尾部的音阶下行进行，从而将B段首部与A段尾部相接。B段经过第16小节的模进和下行后，第18

小节调性转到♭E，并在第三拍引进了♭e—c—♭e的三度进行音调，其后就以这个材料来构成准备返回A段的过渡，尤其是从第24小节到27小节，音调更接近主题，调性也已返回主调，从而将B段的尾部同再现段交接在一起。再现段高八度在下属和弦上再现主题，在后来的音乐里还综合有音阶下行和B段的某些材料，使全曲错落有致，体现了德彪西“连绵不断”的展衍乐思的意图。

下面可以用图式来说明这首作品段落间首尾交接带有“榫式”特点的“流体运行”情况。



类似这种段落之间首尾交接的“流体运行”结构形态，还可见序曲《德尔菲舞女》、《见过西风的人》(第21——25小节)；乐句之间的首尾交接还可见序曲《善舞的女郎》、《灌木丛》的主题陈述部分。

“流体运行”的又一种形态是变奏性衍展方式。传统音乐里的“主题与变奏”强调变奏与变奏之间的对比，变奏之间通常都有着明显的间隙。而德彪西却是运用这种连贯性的“流体运行”思维方式来处理这种变奏式发展的。他用变奏手法写成的作品里，各个变奏间往往交织着主题、音色、织体、和声似是而非的异同，各个变奏也大体有着情绪上相同的感觉，尤其是典型的短句主题，由于

自身缺乏独立的、清晰的曲式轮廓，并且变奏之间的界限又并不清楚时，结构的“流体运行”特点就更为突出。

德彪西的《牧神午后》之所以成为模糊、朦胧的印象主义风格代表，除了得力于主题本身散型节律，三全音之间奇异的滑行进行和迷离的长笛中音区音色等因素外，也同全曲各个变奏之间那种若即若离的段落关系和绵延不息的结构气息分不开。他的管弦乐《夜曲》第三首《美人鱼》，是一首类似双主题纵横向可动对位的变奏乐曲，也有着同样的结构特色。

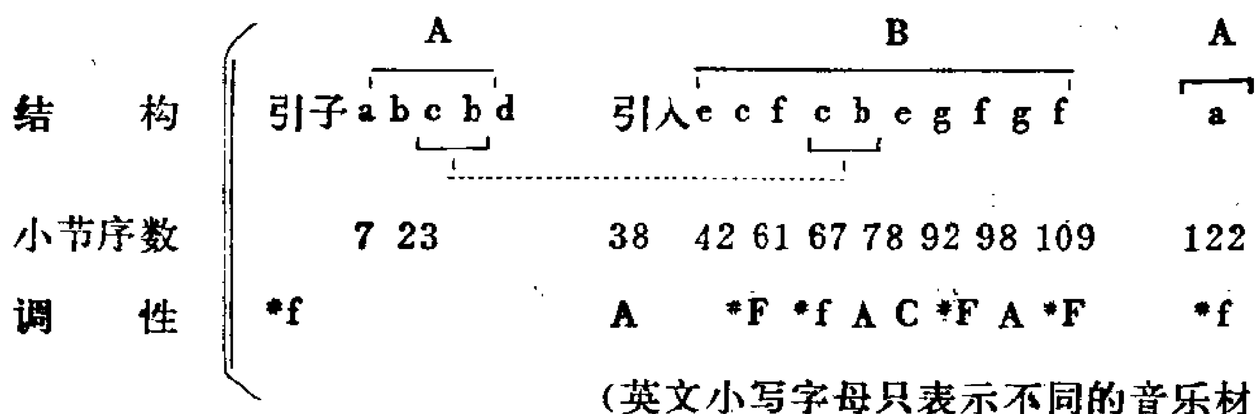
印象结构的另一种结构生成方式“块状拼贴”更具有特色，这是因为人们观察客观社会生活，观察人、物、情、景往往总是先经过粗略的“环视”然后才进入高一级的“注视”。印象主义艺术主要就是依据对客观世界的“环视”来摄取瞬间印象的。“环视”往往会取得一个接连一个的感觉的叠加、转换，印象式的叠加、转换无论是有序还是无序，有规律还是偶然，都是影响印象主义音乐在结构形态上偏重“块状拼贴”、“块状组合”的基本原因。

“块状拼贴”的第一种状态是几个短句主题或几种音型织体写法连续的涌现、叠加。本文例4钢琴曲《月落荒寺》(《意象集》II)开始的三个不同和声、不同织体、不同调式特点的乐句，就是这种紧紧相连呈拼贴性相接的典型方式。前面提到的《大海》第一乐章也是这种方式，从第33小节开始由长笛、黑管到圆号，又由双簧管到长笛……成为多个主题接递出现。此外序曲《水仙女》从开始就是一种接一种的不同织体写法直接转换。他的晚期作品管弦乐曲《游戏》更是频繁出现了二十三个主题之多。

多主题之间也有运用连接写法来顺畅过渡的，如《长笛、中提琴、竖琴奏鸣曲》第一乐章里的五个环环相扣的主题，这种状态已经具有将“流体运行”和“块状拼贴”综合在一起的特点。

"块状拼贴"的第二种状态，是主题或段落的"挪位"。所谓"挪位"，是指区别于传统音乐再现的一种特殊"再现"现象。传统音乐中，除奏鸣曲式的呈示部外，其他曲式的陈述部分往往只是一个主要主题，这个主要主题在随后音乐过程中出现，即成为再现。但在印象结构的陈述部分，多为多主题的拼缀陈述，当它的次要主题在随后其他段落出现时，即成为"挪位"。挪位也是曲式过程随意性的一种结果。

钢琴曲《格拉那达之夜》(《版画集》)的结构表现了这种"挪位"特征，作品的图式如下：



(英文小写字母只表示不同的音乐材料)

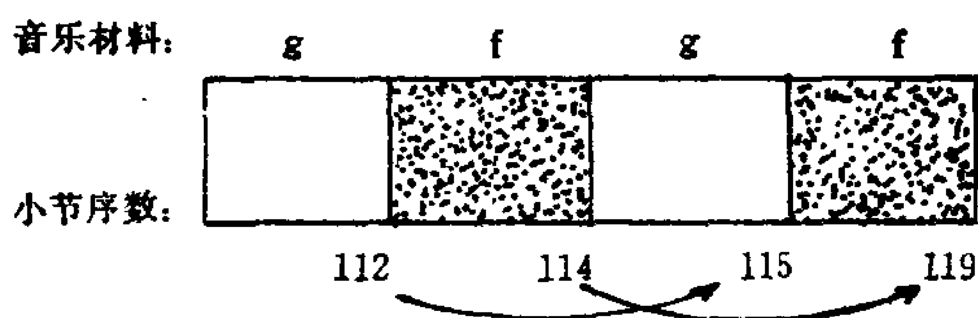
这首作品的A部分次要主题c、b在B部分挪位出现。由于它们是次要主题，不成为再现，不影响全曲总的三部式轮廓。但这种主题挪位却体现了德彪西拼贴、组合原则，不仅丰富了作品的画面转换和主题对比，同时又对这种多段落作品起到统一的纽带作用，既有块状拼贴的对比感，又有主题挪位重现的统一感，两者的结合正是德彪西结构思维的一个特点。

"挪位"还有另外一种方式，即将结构主体中的非主要主题挪位在如引子这样的部位出现，既具有某种呈示意义，又构成了段落、主题之间的交织、渗透，如序曲《沉没的教堂》。

"块状拼贴"的第三种状态是"楔入"。突然中断音乐原来进行，插进不同的音乐材料和段落即为"楔入"，它有着强化印象结构需要的跳跃、突兀的对比效果。德彪西的音乐中有些是为了场

面、情节的转换需要而楔入，有些是为了突出某种造型的需要而楔入。

前面提到的《格拉那达之夜》在B部分后部第109小节（材料符号为g、f）就用了两种不同的音乐来互为楔入用以表现画面的转换。如果按音乐自身进行，应当是第112小节接第115小节，第114小节接第119小节。但g和f这两条互不相干的音乐却彼此掐断、互为替代，成了如下图那样的拼贴状态：



序曲《向匹克威克先生致敬》第44——48小节，也有一段楔入，这是为了突出描绘这位多面性格人物的需要，而将原来第43小节应进入第49小节的顺序打断，而楔入前面从未出现过的如笛声、啸声般的，从高到低一闪而过的乐句：

例 4

Même mouvt 〔楔入〕

43

pp Lointain et leger

（原来音乐自身进行）

sfp

sf



"块状拼贴"第四种状态是"换序"。换序即再现时主题或段落顺序的掉换、颠倒，在传统音乐中通常称为"倒装再现"(a、b换为b、a)。但印象结构中，除了这类倒装再现外，由于陈述部分可能是两个以上的多主题陈述，或者是全曲为多段落的拼贴，因而再现时常常扩展为主题或段落顺序的多样变化，如《长笛、中提琴、竖琴奏鸣曲》第一乐章的再现部分，就是这样的换序现象(小写字母只作为不同材料的符号)：



序曲《骨灰盒》也有换序现象：



"换序"实际上是音乐材料的重新组合。由于再现时打乱了陈述时的记忆程序，从而取得在音乐感触上既是相似，又是"偶合"的随意的、模糊的效果。

上述各种"块状拼贴"状态是实现印象结构的色彩性、随意性的重要手法。作为时间艺术的"块状拼贴"同"流体运行"一样也是一种曲式进行过程，只不过它更强调对比，强调多主题和多段落自由的拼贴、组合，从而成为印象结构构成的又一重要特征。

（四）

和声领域的革新是印象主义音乐独树一帜的标志。虽然德彪西仍固守在调性音乐的领地上，但和声功能的淡化与和声色彩的强化，大大影响和改变了和声对结构作用的传统观念和运用实践，

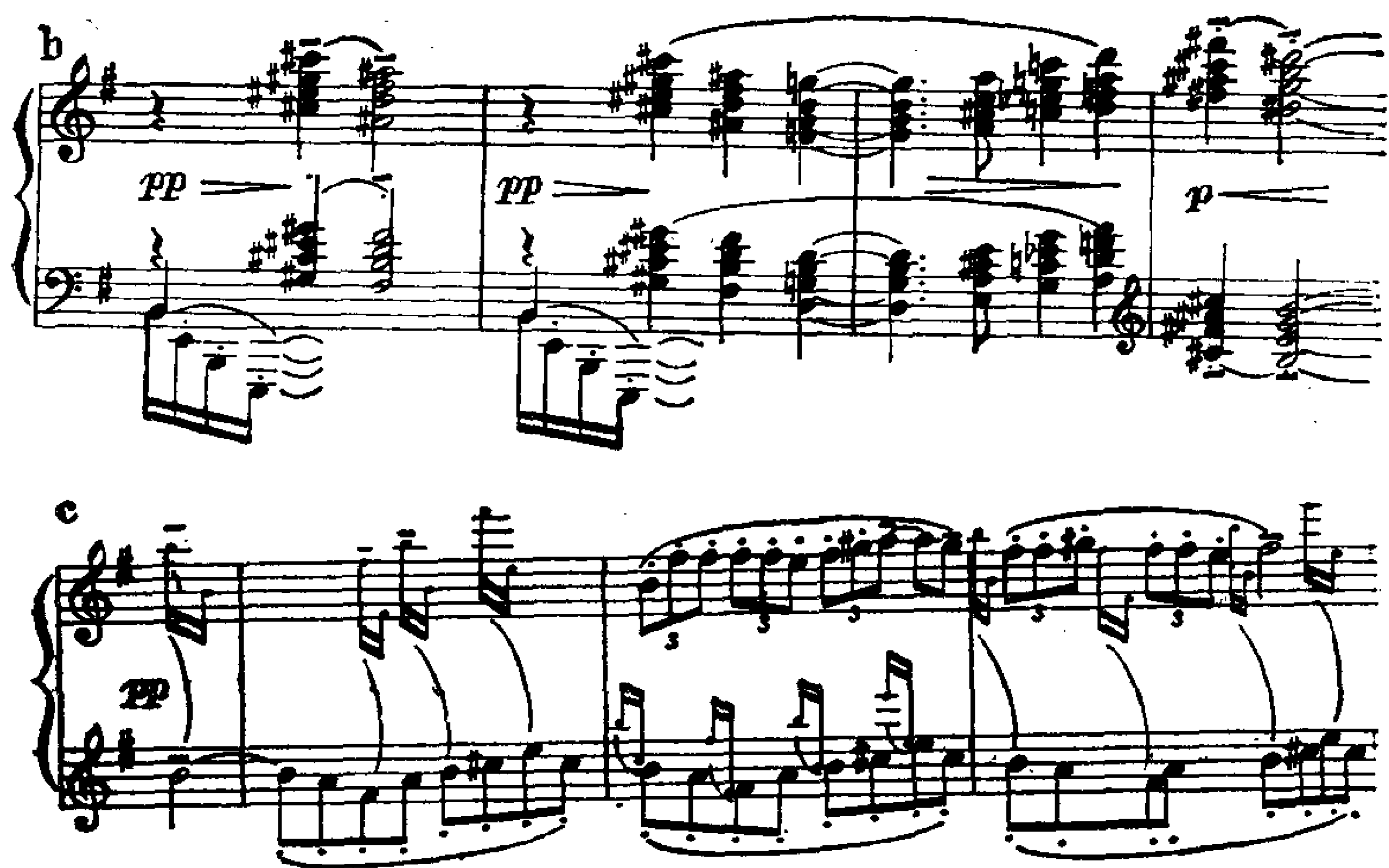
和声对结构作用的改变，首先表现在结构句法不再依靠和弦的功能性连接——通常为Ⅰ—Ⅳ—Ⅴ—Ⅰ终止式的支持，而变异或者是句、段不同和声色彩的对置；或者为某一长音持续所形成的控辖区；或者突出某一具有和声内涵的动机音型；或者突出无功能倾向的多种和声色彩的交融、共置等等，从而导致了传统和声句法的解体。其结果正如彼得·斯·汉森所说："音乐的和声句法的解体，代表了20世纪音乐的特点，在这方面，德彪西给予了最强有力的推动(《二十世纪音乐概论》)P.33)。"

在和声句法解体的情况下，音乐的句、段结构划分，除了通过强化其他音乐因素——旋律的停顿，节奏的间隔，音色的转换和织体的变化等来加以实现外，通过不同调性、调式、和声材料及不同织体的色彩差别来帮助结构的形成，是一种很有特点的做法。

钢琴曲《月落荒寺》(《意象集》II)就是用三个紧紧连接的不同和声色彩和织体写法的乐句以及它们随后的变奏来构成全曲的。

例 5





a句起始于e爱奥利亚调式，中间有c伊奥利亚调式色彩。a句的和声全由四五度加二度叠置而成。

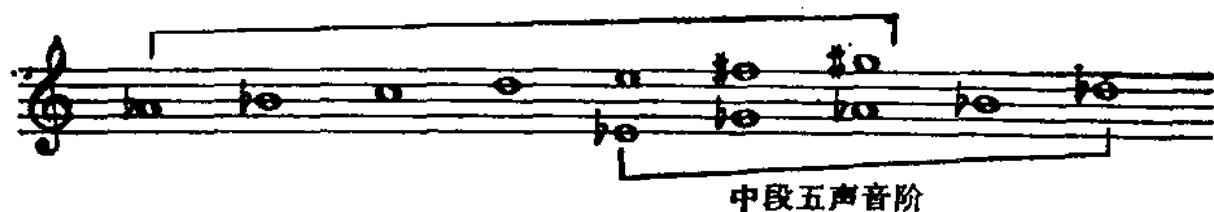
b句有许多不同，它完全是三度叠置而成的和弦。调性由于有E、B两音的持续，稳定在e小调上。上声部为多种调性色彩的大三和弦和七和弦。织体大多为四分音符节奏为主的丰满的柱式和弦。

c句完全离开了a、b那种和弦性织体，而代之以复调性的进行，调性转为b音上的多利亚调式。左手八分音符旋律同右手三连音旋律相结合，使这里的音乐感触同a句、b句有明显的差别。

这种用不同调性、调式色彩、和声色彩以及不同织体写法来构成不同乐句和段落的做法，还可见序曲《帆》。这首作品是三部曲式，陈述和再现段是人工调式——以C—E为中心向两端扩展的全音阶音列，而中段却转换为以♭E为主音的五声音阶。不同的调式、音列材料对比是这首作品结构对比的重要组成部分。

通过某个和声持续性长音，使其形成一定长度的控制范围来

例 6



帮助结构的建立，是德彪西处理和声与结构关系的又一种做法。这种持续长音的上方往往又可容纳各种复杂的和声，从而构成既有调性牵制。又有丰富和声色彩，又对结构起着“支点”作用的“长音控辖区”。

序曲《月光照临的阳台》是一个颇能说明这种现象的例子，例7是这首作品开始的片段。

例 7

Lente

上面谱例仅是作品的前6小节。作品的主题有两种因素，一个是中音区出现的VII_7和弦及平行进行所构成的略带旋律特点的主题，另一个是在高音区环绕而下的c小调半音阶进行。这两个调性都处于♯F大调的属音(♯C)的牢牢支持下。第3小节之后，两个调性的和声交织在一起，构成丰富的半音化的和声色彩。第7小节虽然有一个Ⅵ—Ⅴ的进行，但整个段落完全失去了功能连接的和声意义，全都处于♯C长音的控辖范围，从而完成了和声对段落形成的支持。

随后的段落从第8小节第二个四分附点音符开始，一直到第12小节都处于♭B主音的控制之下。乐曲从第13到18小节回到♯F大调属音♯C的持续，20—23小节是♯c小调属音♯G的持续，25—27小节♭E和G的调性变换后，28—31小节是C大调属音的持续，最后是♯F大调的主音持续直到结束。

通过对这首作品的粗略了解，可以看出德彪西是如何小心地用持续音来约束、维持调性，并将此作为划分段落范围来形成结构支持力的独特的做法。

和声功能的淡化必然影响作品的调性布局，表现出或者是调性的停滞，或者是调性的色彩性转换。

德彪西的风俗性题材作品，由于强调自然调式或民间音乐调式，常将整首作品维持在一个调性(或同调号不同调式)上，如序曲《阿那卡普里山》、《维诺之门》和钢琴曲《塔》(《版画集》)等，从而形成了段落之间虽有主题对比，但却无调性变化的不同步现象。这种不同步现象甚至发展到一种极端，即陈述段落结束时离开原调，而对比部分进入时，反而回到原调的特殊状态，如前面提到过的序曲《月光照临的阳台》。

德彪西在调性布局上有一种既有色彩性转换，又有严密逻辑

性依托的做法，即运用主题动机特有的和声和音程内涵来作为全曲调性布局的依据，并以此构成和声对结构的支配力。这种做法后来在20世纪音乐得到广泛运用。他的最后一首序曲《焰火》就是这样的例子。作品开始的音型动机引子，由左手的F大调和右手的♭G大调——小二度调构成。全曲的调性布局也就是从这里来取得依据的，如第29小节出现的主题，就包含有C大调和♯C大调色彩；第35小节就综合有G和♭G的调性因素；全曲大段落的调性对比也大多在C和♭D或♯C之间，从而使全曲的曲式结构得到了严密的调性逻辑的依托。

和声功能的淡化还影响了结构从功能性到色彩性的调性导向变化，例如在引子和再现前的引入段落及结束前的尾声段落，德彪西就常常用三度、大小二度和三全音的调性、和声关系来取代传统的属方向或主方向的调性准备。尤其在终止时，有时更是别出心裁地离弃主、属和弦，而在其他和弦或其他调上终止，以此来形成模糊、朦胧的情调和音响感觉。例如：

在属九和弦第一转位结束，来意味扑朔迷离、缠绕不绝的《雾》。

在主持续音上复盖以♭Ⅶ级音，形成Ⅰ和弦来象征向前不息的《运动》。

将终止建立在远离主题的小二度调性主、属持续音上(♭D、♭A)；同时又在主调(C)上出现乐曲主题和《马赛曲》主题，来构成号角声和广场远处传来的歌声意境；并且通过C和♭D的调性的结合，来显现出骚动不安的气氛和不灭的熊熊《焰火》景象的感触。

(五)

印象结构在整体构成上的主要特征，集中体现在结构的“散

体形态”和结构的“聚合力”这两者的有机结合上。

具有印象主义音乐特色的作品，往往有一种“散体”的结构感触。它的形成首先是本文前面论述过的印象结构在音乐主题构成，在结构生成方式，在和声与结构关系等方面音乐手段运用的结果；其次，音乐作品表面上的重音不明显，节拍自由，不时闪现的花斑式织体也是形成音响离散感触的重要因素。此外，散体形态的又一个重要原因是德彪西在结构整体上有意偏离古典规范的曲式框架和结构习惯并进行了这样的变革：

用各部分在长度和分量上的不平衡的比例关系，来取代传统音乐曲式中的对称性平衡原则。以他常用的三部曲式为例：一种情况是将中间对比部分缩小，与陈述和再现的两端相比，仅似一个插句的长度，如序曲《帆》的陈述部分有41小节，再现部分有17小节，而中间段落仅6小节而已。另一种情况则相反，中间对比部分加以扩大，而两端部分却显得很小，甚至仅似前奏、尾声。如序曲《善舞的女郎》A部分有23小结，再现也只有27小节，而中部却有72小结之多。这种结构比例的不平衡，影响了结构美学上的离散和不规整之感。

德彪西在他的创作中期和晚期，完全摒弃了以表现戏剧性见长，以主题对比和主题展开为特征的奏鸣曲式。他在醉心于三部式、回旋式、变奏式、拼贴式等结构类形的同时，所进行的又一种结构变革，是将这些结构类型给予揉合、互渗，从而使他的许多作品往往同时具有两三种以上的结构特点，成为一种可以称为“多义性”的结构形态。这种淆杂传统规范曲式的“多义性”结构对于体现德彪西独特的结构思维有着重要的价值。例如他的印象主义风格奠基之作《牧神午后》就是一首兼有三部性和变奏性的作品，另一首管弦乐《伊贝利亚》第三乐章，更是兼拼贴性、三部性、回

旋性于一体。

散体形态只是一种结构表象，要使作品具有一定的美学价值，还得依赖于其中内在的"结构聚合力"，使这种散体成为一个合理的音乐形体。所谓结构聚合力，既有物理音响性质，又有音乐表现和音乐欣赏的心理感觉特征，它的散体形态相依相映，相反相成。

结构聚合力的构成，首先依赖于印象主义音乐所竭力追求的标题气氛和情调渲染的整体性。关于印象主义音乐的统一——即结构聚合力问题，保罗·亨利·朗格是这样来论述的："统一的效果不是通过组合、结构达到的，而是通过各部分的相似性，通过它们的性质和情调。……因为它不依靠记忆，而是依靠感官的印象作用。这种音乐的主要组成部分是一个标题性的气氛……(《十九世纪音乐文化史》P.380)。"

印象主义音乐特别注重从作品整体来获得艺术印象。"整体"的感触比"细节"的品味更接近印象主义的艺术接受过程和意识流式的创作过程。因此在整体感触一致的前提下，各种随意性、即兴性的偶然因素，由于帮助了印象结构色彩特色的形成，从而具有其合理意义。

结构聚合力的形成除了情调气氛的一致性外，将散体形态诸因素置于当时印象主义音乐尚未舍弃的传统创作手法的控制、约束之下，是形成结构聚合力的直接手段。这些控制手段虽然同形成散体的因素处于两极，但他们互为契合在一个艺术整体中，成为"对立加契合"的相反相成状态，如：

一端是多个音乐主题、段落的连续出现所构成的拼贴结构，但另一端则用远落点的主题再现或挪位加以牵制。

一端是扑朔迷离的音乐材料频频闪现，另一端又是由一个特

定动机来加以贯串，或者打上某一胚芽的印记，使音乐总是处于一个统一体之中。

一端是色彩奇异的半音化、复杂化的和声现象，另一端又将其维持在一定调性之内或者用持续音约束在相应的范围之中。

一端是整体结构的疏放勾勒，另一端却是动机与短句主题写作的考究与和声织体写作的精细，从而融整体感觉的随意性和细部的严谨性为一体。

如此等等，使得结构中散体形态与结构聚合力的契合和统一成为德彪西曲式思维和结构形态的突出标志。下面将通过几首作品整体情况的简略分析，来领略印象结构的这一特色（以下各例图式中英文小写字母只表示不同音乐材料）。

序曲《飘荡在晚风中的声音和香味》是运用主题动机贯串来实现散体形态与结构聚合力结合的结构方式，全曲图式为：

	A	B	C	
结构	a b（Ⅰ.Ⅱ）a	a c a a d	a e a f a	尾声
小节序数	1 9 18 24	27 29 31 33 34	37 41 44 45 49	50
调性	A	♭A	A	

形成作品的散体形态，一是由于主要主题属于动机、短句特点，而不具备明显的旋律性格；二是由于虽然全曲仅53小节，但却有十多种音乐材料和织体写法，这些材料往往一次呈现，用过即弃之，并且材料之间一方面有“拼贴”因素，另一方面全曲整体又具有段落首尾相接的、一气呵成的“流体”性质；形成散体感触的又一个原因是和声运用范围相当广泛、复杂，七和弦、增三和弦、平行进行以及调性的半音对置（A—♭A）使全曲充满色彩性音响；此外作品兼有变奏、回旋、展开、拼贴等结构类型，这种“多义性”结构在结构轮廓上有着模糊的特点。

作品的聚合力，一是由于主题动机贯串全曲先后出现八次之多，这对全曲有着明显的统一作用；此外全曲织体写法大多为柱式和声，虽然全曲织体显得变化多端，但都源出于此；第三是由于全曲调性稳固的建立在A、♭A音的持续上，并且形成调性的对比和再现。

《练习曲No. 8》是兼有拼贴和再现四部曲式的多义性结构，它为装饰音而作，织体写法显得十分多样。全曲图式为：

	A			B						C			A	
结构	a	b	c	d	e	f	d	e	过渡	g	h	h	a	b
织体种类	1	2	3	4	5	67	4	5	8	9 10	11	10	1	2
小节序数	1	7	9	12	17	20	24	27	30	33	35	39	40	48
调性	F		♭G		A		C	A	C	B	♭A	E	F(♭A)	F

作品的散体形态主要由于多主题(共八种)、多织体写法(共十一种)，同时两个对比部分(B、C)将主要主题远远隔开，调性转换也较为多样。

作品的结构聚合力，除了全曲统一于装饰音的“情调”外，作曲手法上主要依靠再现。再现表现在结构细部，如B部分的d、e；C部分的h，更表现在A部分的再现。德彪西喜欢经过广阔的多主题、多段落对比之后，在临近收束时才再现主要主题。这种“远落点”再现有“收笔”的意味，对于全曲的聚合有良好的效果。此外，调性与主题的同步再现也有重要的统一作用。

序曲《雾》不仅结构独特，而且和声上有着精细的布局。全曲图式如下页所示。

形成散体形态主要是由于a(动机音型)和b(在两端音区奏出的散板线型旋律)两种因素之间的对比、交织以及再现时的玄妙变化。

	A	A1	B	A2
结　　构	a　a1	b　a　b　a		b　b　a
小节序数	5	18　22	29	38
特　　点	动机 音型	线型 旋律	和声 华彩	浓缩 逐渐散解
调　　性	♭C/C　#F/G	#C　♭C/C	#F　#G/D　#F/C　♭D #C/G	♭C/C

当乐曲进行到第18小节时，b旋律出现，但它并不具备主题性质，也不够成独立段落，它只是使a动机稍稍驻足，然后又像开头那样径自继续下去。

例 8 Mouvt

b线型旋律　a动机音型　pp un peu en dehors

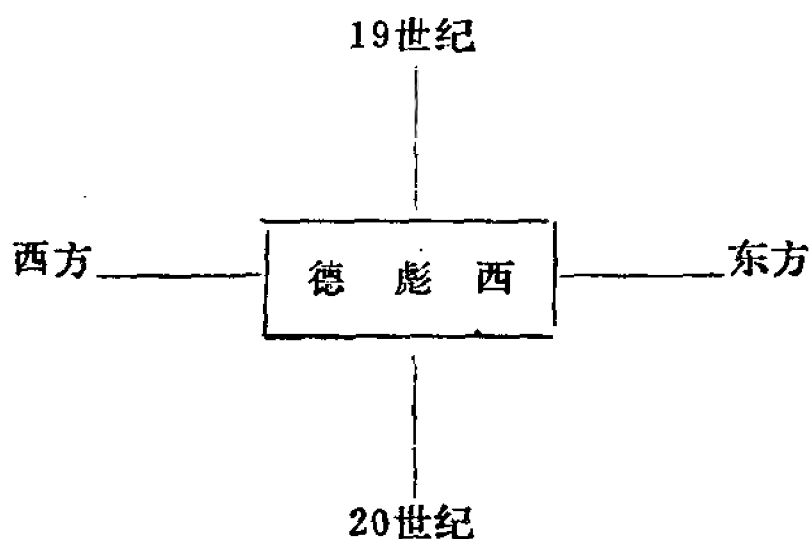
这里可看出b旋律进入像是在a动机这条不停运转的音型链上镶嵌进来，b和a交织在一起从而将对比、重复、再现诸因素结合为一个段落内，改变了通常新主题出现即形成新段落的概念。

这首作品虽然完全排除了功能和声连接，并以具有和声内涵的动机音型取代之，但它始终保持着明显的调性逻辑：乐曲的a动机是由右手♭C调的下行进行和左手C大调平行三和弦相结合而成，黑键和白键的小二度调交叠获得了迷蒙的印象直感，b旋律是在C和#c小调间飘游，当它同a动机参合时，构成了♭C、C、#c三个相邻调性的色彩交融，中间B段为和声华彩写法，左、右手完全是相距三全音的调性结合。再现A段有综合的特点，a、b和

B段的华彩写法三种材料若离若合地出现，后来虽然它们置身于牢固的主音——C持续之上，但却用属九和弦(降低Ⅵ级音)第一转位的飘渺色彩来收束全曲。

结构的散体形态是与欧洲传统音乐结构概念相去甚远的结构现象，人们常常称道德彪西从东方(爪哇、中国……)取得灵感和音调。其实，印象主义的美学观的意识流化的创作思维还使德彪西与东方艺术中的“神”与“形”的关系上找到了共通之处。“形散神不散”是中国传统音乐的重要的美学内蕴。所谓“形散”，是指结构中的随意现象和散体形态。所谓“神不散”，是指音乐形象的准确性、可意会性。结构聚合力对散体的制约以及音乐细部如同中国工笔画类似的精细性，形与神、散体与聚合的矛盾、统一现象，既是东方音乐，又是印象主义音乐结构现象精髓之所在。

漫溢在德彪西音乐中的那种追求意境，追求神似、追求淡泊的超逸风格与中国传统艺术风韵是极为相似的。可以说他既是处于传统与当代，又是处于西方与东方交汇点的人物：



环顾德彪西所处的纵横走向的交汇点，可以发现他的音乐对我国当代音乐创作有许多可借鉴之处。例如我们在曲式思维上常常出现民族音乐的旋律语言，但却不协调地纳入西欧古典音乐的规范结构框架之中；或者虽然形成了现代音乐特征的散态表象，

却又无法形成有效的聚合力。对于这些思维阻滞和失控现象，笔者认为有可能从对印象结构——即德彪西的曲式思维和结构形态的研究和认识中获得启迪。

（原载《音乐研究》1990年第 1 期）

试论《广岛殉难者的悼歌》的音乐思维和结构特色

朱 建

《广岛殉难者的悼歌》(Threnody for the Victms of Hiroshima)是现代"波兰乐派"中一位杰出的作曲家彭德雷茨基(Krzysztof Penderecki, 1933—)于1960年创作的。这是一部为五十二件弦乐器而写的合奏曲，是一部现代的早期"音色音乐"的作品，也是一部被视为"轰动国际乐坛"的"典型激进派"的作品。就主题思想而言，它反对惨无人道的原子战争，抨击血腥屠杀和平人民的战争狂人，并对无辜罹难的广岛居民寄予深切的哀思，是一部具有浓郁政治色彩的作品。但从表现手法来看，却是十分新颖、独特的。作品虽用传统的弦乐队写作，但在整部作品中很少能听到"正常、传统"的弦乐音响。在这类作品中，音高已不再是构成音乐的主要因素，而只是成了音乐与节奏、音量、织体、浓度等的辅助物而已。因此，为了谱写音色音乐，作曲家必须对乐队原有的音响、演奏法、甚至记谱法都予以创新。用彭德雷茨基自己的话来说：它堪称是"一部十足道地的革命乐曲。"

彭德雷茨基把着眼点首先放在创造新的演奏法以及与之相对应的新记谱法方面。从这份总谱前①的一页符号及缩写的说明中，即可窥见一斑：

① 本文所用总谱系采用德松音乐出版社(Deshon Music)1961年的版本。

升高1/4音　　　　升高3/4音

降低1/4音　　　　d　降低3/4音

乐器的最高极限音(无确切音高)

在琴马及系弦板之间演奏

在琴马后的四根弦上演奏琶音

在系弦板上用弓呈直角拉奏

在琴马右侧以弓与琴马呈一直角拉奏

击乐效果：以弓根或指尖敲击小提琴面板

⊓V　不规则地换弓

极快的揉弦

极慢的揉弦，由滑指作相距1/4音的往返而形成快速而非节奏型的震音

ord.	(ordinado)	常规奏法
s.p.	(sul ponticello)	在琴马上演奏
s.t.	(sul tasto)	在指板上演奏
c.l.	(col legno)	弓杆拉奏
l.batt.	(legno battuto)	弓杆击弦

彭德雷茨基在《广岛殉难者的悼歌》(以下简称《悼歌》)中所创造的新音响材料由上表已基本显示。但这决不是"音色音乐"中的音响材料中的全部内容。音色音乐是以音响材料的各种不同的结集状态如：点、线、面、场① 以及声学特性上的变化、对比为其创作的根本出发点，其中的基本"材料"应是"音块"(sound block)。音块是以很多乐器各自相隔一个全音、半音、1/4音或1/8音的间距同时演奏而形成。从谱面上看，音块仅是一个黑色长块，似乎十分单一、呆板。其实，它极富变化：因音块中各音频率分布密度的稀稠可以产生不同的紧张程度及不同的"和声色彩"；因

① "场"即包含了人类听觉范围内全部频率的一种"白色噪音"型的音响。

频率的高低及振幅的大小不同而产生不同的亮度及强度；因声源及激振方式的差异而产生不同的音色；因占有“空间”的宽窄可以产生不同的浓度，因此是很丰富的。但这些新颖、独特、繁杂、众多的材料如何可能结构成一部能为人们理解的艺术作品呢？

应该说，“音色音乐”在理论上是继承了勋伯格的“音色旋律”(Klangfarbenmelodie)的思想而建立的。但其本质却是一种“反主题”思维的创作方法。它主要是背弃了以调性及主题发展为核心的传统音乐的发展逻辑，而以种类繁多的音响材料作为其创作的根本点，并且汲取了电子音乐的创作思维及经验来进行音色上的创造。这样的音乐确实突破了一般听众的审美观念及欣赏习惯，往往使人们无所适从。正如彭德雷茨基所说：“我们处于曲式行将结束的时代，曲式与欣赏音乐的方法不久后将经历一次重大的改革。”但是，任何艺术创造必然存在于某种结构之中。结构是思维表达的一种逻辑，缺乏逻辑的艺术是难以存在的。从“音色音乐”来看，由于它的创作材料不同于传统的音乐，是“反主题”性格的，当然缺乏了主题以及与之相关的和声，因而似乎是难以体现出曲式的结构。但在音色音乐中，音响材料的不同结集状态以及其不同的运动方式却能构成一种不同性格的新型音乐语言，这在某种意义上而言，即赋予它以一种传统音乐中“主题”的含义。凭籍这种结集状态及运动方式的呈示、变化、对比、并列、叠置……等不同方式的处理，即可演绎出乐曲自身的结构逻辑，显示出乐曲自身的结构形式。

从宏观的结构来看，《悼歌》中间有一段落的音响材料的形态、运动方式、组合方式等都与前后两段具有较大差异，而且在创作手法上具有近似十二音点描手法及严格模仿的属性，与前后两段形成强烈的对比，因此可以说，这部作品是属于“三部结构”的。

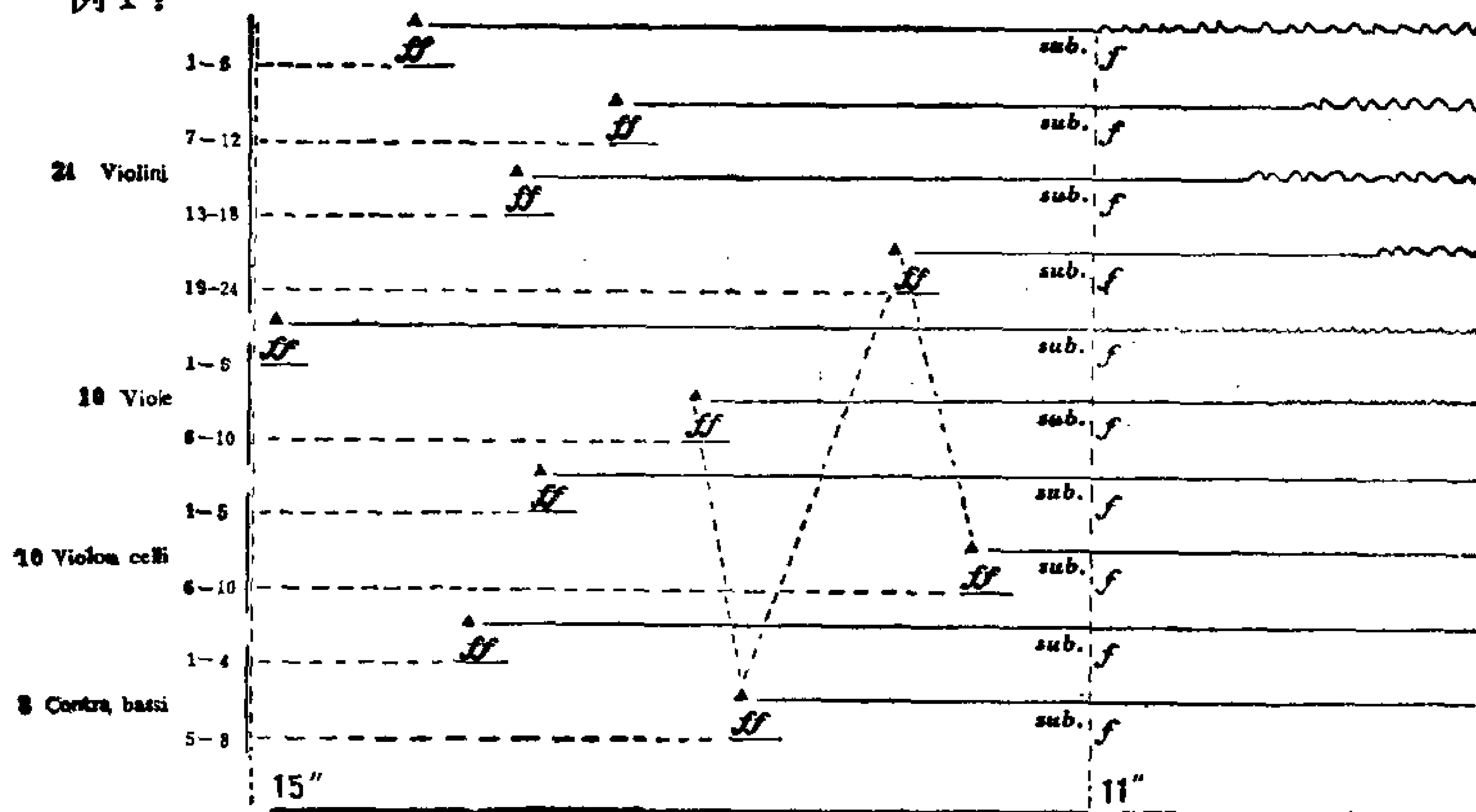
《悼歌》的结构，如按"时块"(+me block)①划分，大致如下：

A部		①—㉕
第一"主题"	①—⑤	
第二"主题"	⑥—⑰	
第三"主题"	⑱—㉕	
B部		㉖—61
C部		62—70

A部似乎具有呈示的性质，因为，从其音响材料运动的方式来看，我们可以清晰地发现这里具有三种性格截然不同的运动方式。如按传统的概念，这段音乐即含有三个不同性格的"主题"。

第一"主题"是一段静态的线状延伸运动的音乐。乐曲开始时，小提琴分为四部，中提琴、大提琴及低音提琴等各分为两部，这样，弦乐共合成十部，它们各以*ff*的音量，前后参差地演奏各自的最高极限音，持继共15秒钟。由于这段音乐的频率极高，因而造成尖锐而透明的音响，有如一种声嘶力竭的痛苦呼唤之声。

例1：



① 时块是以贯穿总谱的纵向虚线来划分，在总谱的最低层有一条黑粗线，上面标以秒数，这即是时块的时值，每个时块的时值不一，有长有短，在本曲中，短的时块仅一秒钟，长的可达30秒，但从时块㉖至62之前，每六个虚线小节合为一个时块，时值为15秒。

紧接着，音乐开始波动，各声部相继交替出现了快速揉音及慢速揉音①的两种不同振幅的音乐，形成了一股明暗交替、闪烁发光的音流，织成一个不规则的网状面，不断向前延伸，效果十分奇妙。最后，音量逐步减弱，直至*PPPP*。

例2：

第二"主题"是参照序列技巧写成的。它以八种不同寻常的演奏法组成一个"演奏法序列"。

例3

其中包括很多新颖、别致的奏法：扣击提琴面板，拨奏最高极限音、在琴马与系线板间演奏飞速的震音、在琴马后以弓杆奏琶音，在最高极限音上奏震音等等。音乐具有一种脉冲式运动的特点。短促的拨拉扣击的音响，有如一连串"珠落玉盘"的噼噗声，具有一种怪诞、神秘、鬼影幢幢的声响。除了这个"演奏法序列"

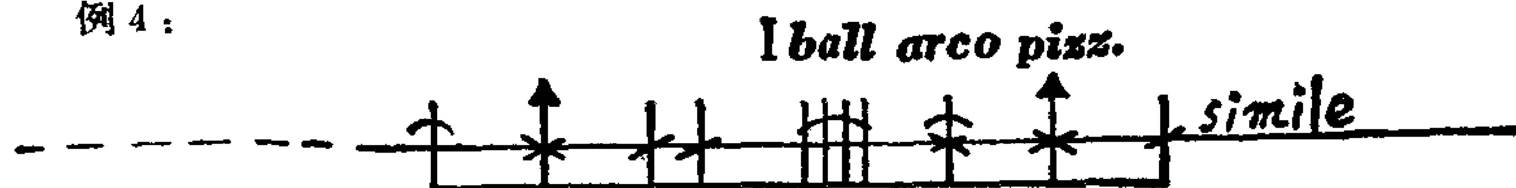
① 慢速揉弦是一种"通过滑指产生相差1/4音的极慢的揉音"，其发音有如喷气式飞机的引擎声。

的原型以外，作曲家还运用了它的逆行及变体等不同形式，构成了四个不同的序列：

序列Ⅰ　原型（见例3）

序列Ⅱ　逆行

例4：



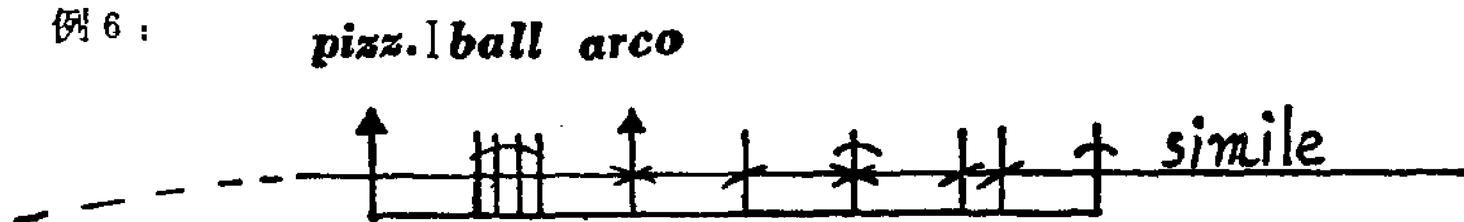
序列Ⅲ　变体A（将八种演奏法重行组合）

例5：



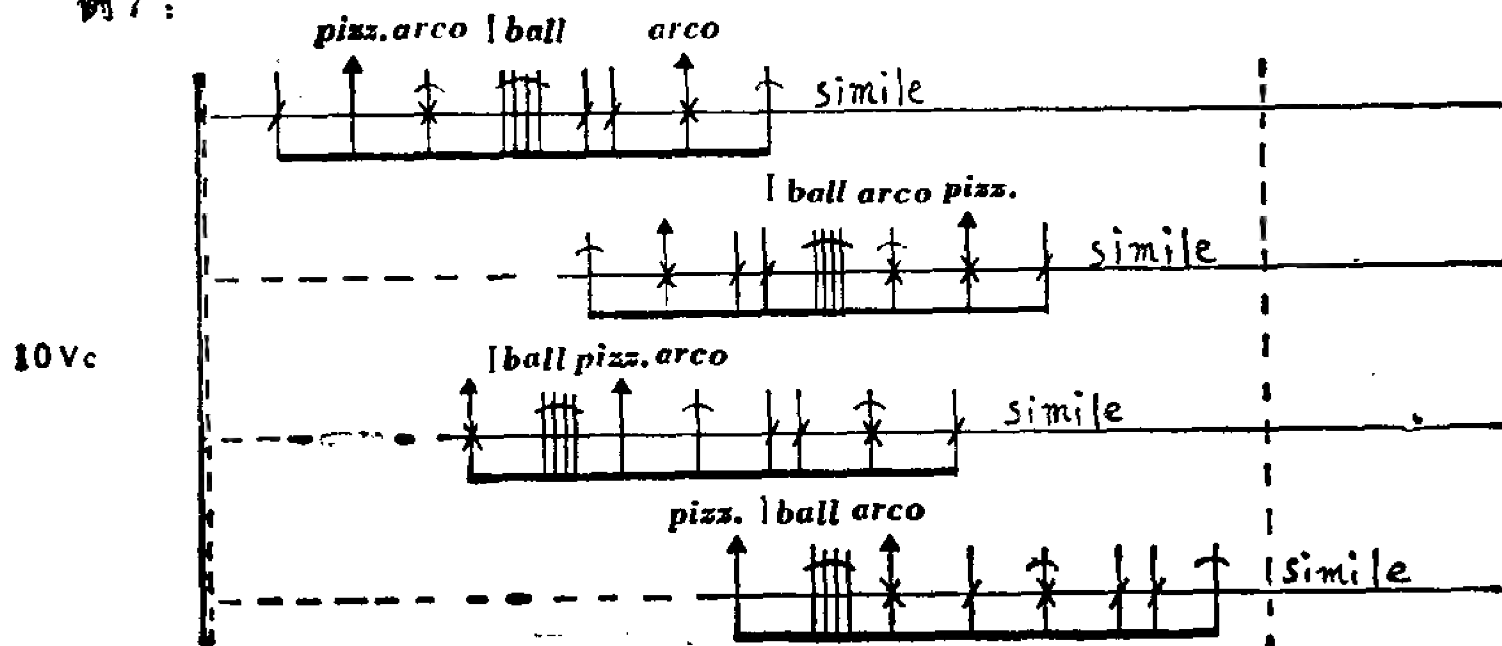
序列Ⅳ　变体B（将变体A的前三个音与后五个音分别逆行而构成）

例6：



同时，作曲家将各类乐器再分别细分为四个声部，每个声部各自反复不断地演奏一种序列，而四个声部先后参差地进入，形成四个序列前赴后继相互追逐前进的形态：

例7：



这段音乐共有四个时块，每进入一个新时块时，即加入一类乐器。但是，各种乐器所演奏的序列的次序全然不同。下表是各种乐器进入的次序以及每种乐器内四个声部所用的序列和先后进入的次序：

时块	乐 器	序列进入的次序
6	大提琴	Ⅰ·Ⅲ·Ⅱ·Ⅳ
7	中提琴	Ⅳ·Ⅱ·Ⅲ·Ⅰ
8	小提琴	Ⅲ·Ⅳ·Ⅰ·Ⅱ
9	低音提琴	Ⅱ·Ⅰ·Ⅳ·Ⅲ

从上表不难看出，作为序列出现的总体横向次序，中提琴是大提琴的逆行进行，低音提琴是小提琴的逆行进行。而在纵向关系上，每个纵行又都包含了四种序列——即四种序列中的每一种都曾在四个不同的位置上入过拍。因之，从整体看，这段音乐虽不长，但整个结构既富变化，又很严谨。

此后，是时块⑩—⑭。这里出现了各种乐器单一音色的短小音块。音块的形态各不相同：有的作扇形扩散状，有的锥形收缩状，有的中间大、两头小。



它们的相继出现，具有传统音乐中过渡性短句的特征。到时块⑮—⑯时，五组乐器（小提琴分为两组）各自汇合成以1/4音的间隔构成的音块向前伸展。它们的频率分布的密度十分紧密，完全不同于时块⑩—⑭中的小二度结构的音块。这样，音乐的浓度由淡而浓，音响也由松弛而紧张，这种弦乐器在几个空间层次上不同的处理手法，类似电子音乐的色彩效果。最后，这五个音块中的上面三个音块，整个向上移动，第一组小提琴甚至移高了一个八度。下面两个音块则保持不动。最后，彭德雷茨基采用了一种大幅度的无极滑奏的手法，将五个音块作整体向上、向下的滑奏，音量极弱，取得了一种极为神奇的效果。

第三"主题"是一段扇状扩散型运动的音乐。首先从大提琴声部开始，音响带有一种咄咄逼人的威慑性。其中第一大提琴率先奏出一个A音，接着，其他大提琴各以相距一个1/4音的间隔，一高一低地挨次交递进入，如摺扇一样，往上、下两方逐渐扩散：即第二大提琴降1/4音的A，第三大提琴接着奏高1/4音的A，第四奏降A音，第五奏升A音，……这样一上一下，直至第九奏B音，第十奏降1/4音的G为止，最后形成一个从B到降1/4音的G的音块，一直向前延伸。

例9：

但是，当大提琴声部的扩散过程尚未完成时，第一组的小提琴（1—12）也以同样的扇状扩散形态插入进来。此后，中提琴、低音提琴及第二组小提琴也按此形态，依次先后插入。最后，五个扇状结构都相继结合成为音块，集中在一起演奏，出现高低五个层次的音块并列前进。接着，三个上声部嘎然而止，而大提琴及低音提琴则分别作向上六度及向下七度的音块滑奏，并渐渐汇合成一个音向前延伸。最后低音提琴亦裹足不前，只留下大提琴一个声部延续下去，引出了B的部分。

B部是一段带有“音色音乐”特征的十二音点描式的音乐。它具有许多特点：如音符短促，且大多具有明确的音高，不断变换演奏法，整齐划一的记谱，模仿的写作等等，与前后的A、C两大分部的“音色音乐”的构思迥然不同，构成一种强烈的“反差”，强化了整个作品的戏剧性。

这段音乐主要是以三组弦乐器作严格模仿而写成的。三组弦乐器的组成绝对平均，各组都有四个小提琴、三个中提琴、三个小提琴及两个低音提琴，声部间的力度是均匀的。但各种乐器声部还都留下了部分演奏员闲着。

开始时，第一弦乐组首先单独进入，总共演奏了十二个时块，延续30秒钟。这段音乐时块的分割比较整齐、划一，每个时块中含有两个四分音符的时值，相当于传统音乐中2/4拍子的小节，但各声部所有音都十分短促，最长不过三、四拍，而且演奏法变幻不定，是一段实足的点描性格的音乐。整段音乐除了无固定音高的音响以外，基本是以十二音的序列写成，从三个时块内音的组合来看，按照各音先后进入的次序，其序列应是：

♭B・B・C・♭E・　　♯C・D・G・♯G・A・　　F・E・♯F

其中第一时块内含有1—4音，第二时块内含有5—9音，第三时块中含有10—12音，但在此后的几个时块中，虽然还是基本按十二音的原则写作，却并不严格，至㊱时块时，小提琴及中提琴甚至采用了微分音。

在㊳时块处，第二弦乐组以纵向倒影式的严格模仿进入，即将原来第一弦乐组的所有声部，按照从上到下的排列次序作总体性的倒置——原来第一弦乐组的最高声部变为第二弦乐组的最低声部，原来第一弦乐组的最低声部变为第二弦乐组的最高声部，其他声部以此类推。现将两个弦乐组开始的三个时块并列于后，

例 10a）

13
14
4Vn
15
16
1
3Vl 2
3
1
3Vc 2
3
1
2Cb
2
con sord. s.p.
pizz.
arco
con sord.
c.l.
Sulc
1. batt
15"
p f pp mp mf sff ff

例 10b)

1. batt

1. batt

arco

sff

ff

4Vn

17

18

19

20

c.l.

mp

Sulb.

pizz.

ff

4

sff

f

3Vl 5

pp

mp

con sord.

6

pp

pizz.

arco

4

mf

p

3Vc 5

c.l.

mp

con sord. s. p.

pizz.

6

pp

ff

3

p

f

2Cb

15" p

f

f

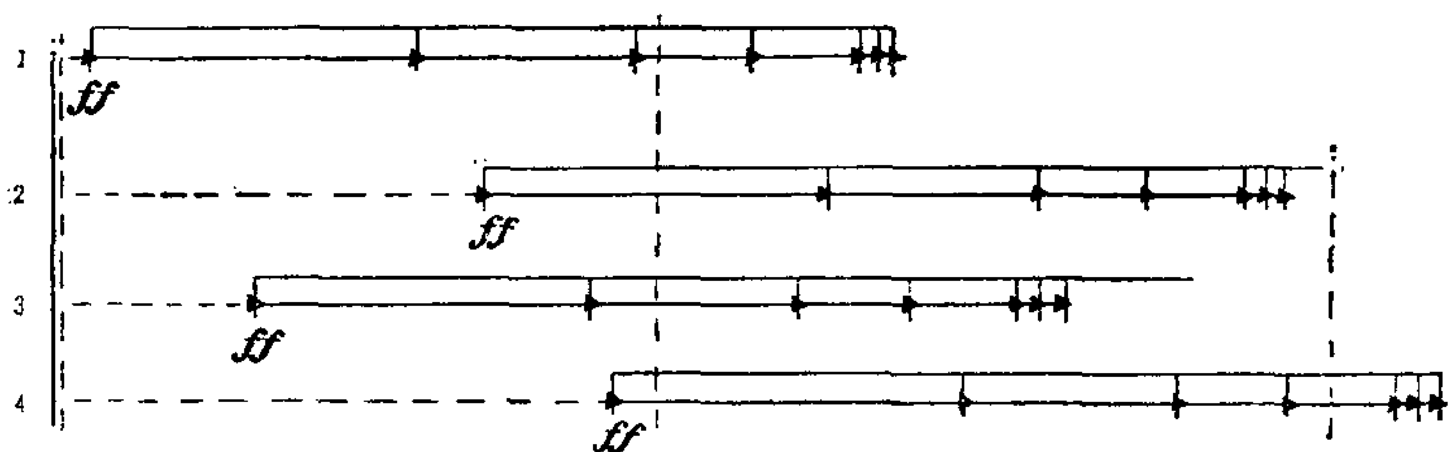
请予比较。

所谓严格模仿就是不论音的音高、节拍、节奏、时值、表情记号、乃至演奏法等，除个别例外①，两个弦乐组中的各声部基本都是严格模仿的，不过，由于乐器的不同，而不得不改变音区及用弦，但其音高仍是一成不变的。

到㊹音块时，第三弦乐组进入，但它不再次模仿第一弦乐组，而是与第二弦乐组作相距两个时块的节奏性的严格模仿。这种模仿在节奏、时值、演奏法及表情记号上基本都是严格的，唯独所用的音高大多有所变换，个别的表情记号也有所更改。这种模仿一直进行到㊾时块为止。但早在时块㊻处，第一弦乐组插入了一个*fff*齐奏型的节奏音型，紧接着第二、三弦乐组也以不同的齐奏节奏型镶嵌其中，音乐铿锵有力，充满了生气，整个B部是以极限音为其音色特征的，因之，似乎可以看成是第一“主题”的一种展开。

到时块㊷时，原来的三个弦乐组缩小了规模，都只剩下了三个上声部还在继续演奏。而这时整个低音提琴分为两组，每组四个。第一组以一种固定音型，采用卡农的形式，先后参差地拉奏系弦板，这时音乐即进入了C部，返回到“音色音乐”中来。

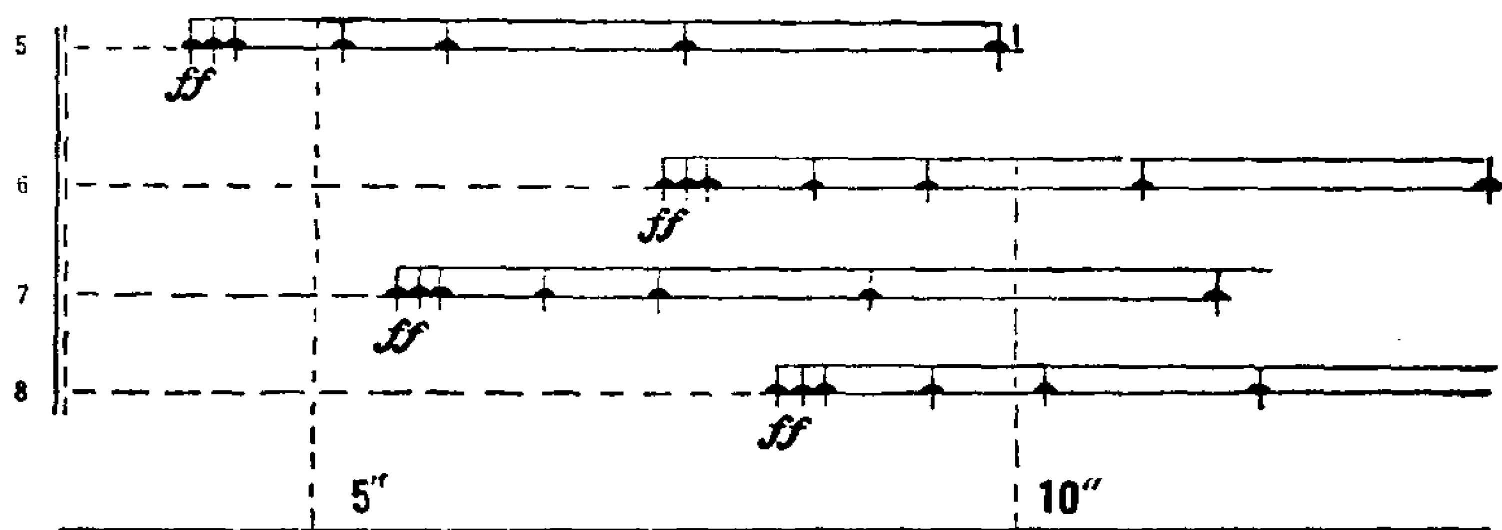
例11：



① 如时块㊳中第6大提琴的D音，应为B音。时块㊶中第19小提琴的G音，应为B音。此系抄谱中的谬误，抑是作曲家之原意，无从得知。

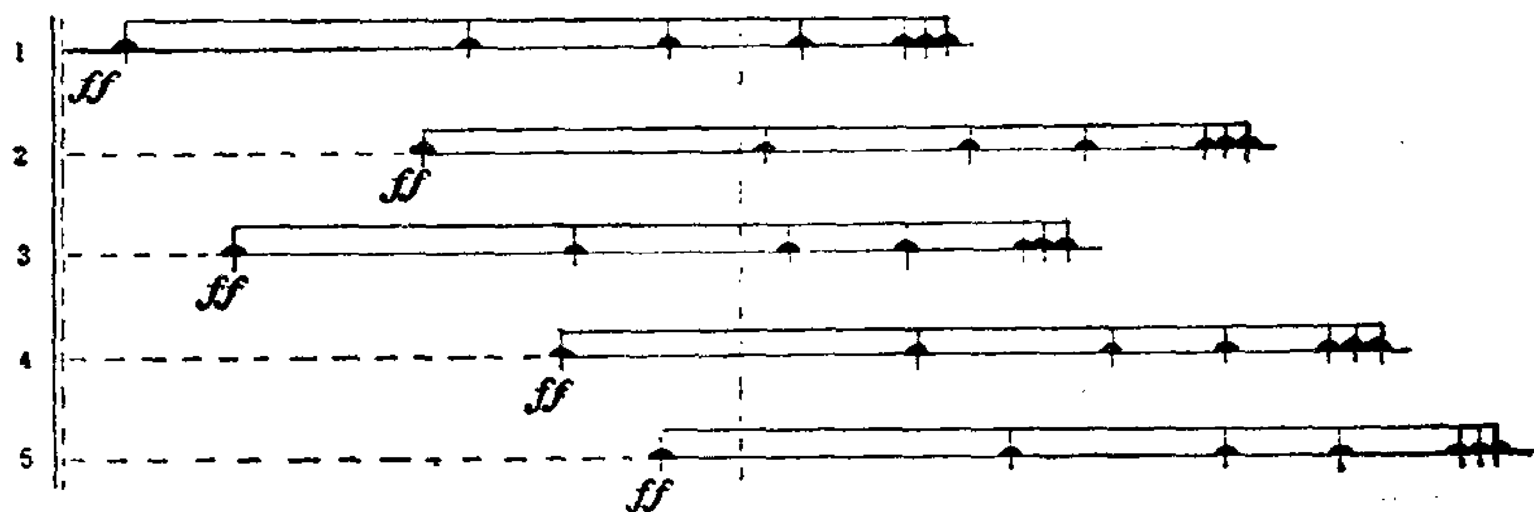
第二组低音提琴则以相同音型的逆行形式，在琴马上作卡农式模仿的演奏。

例12：



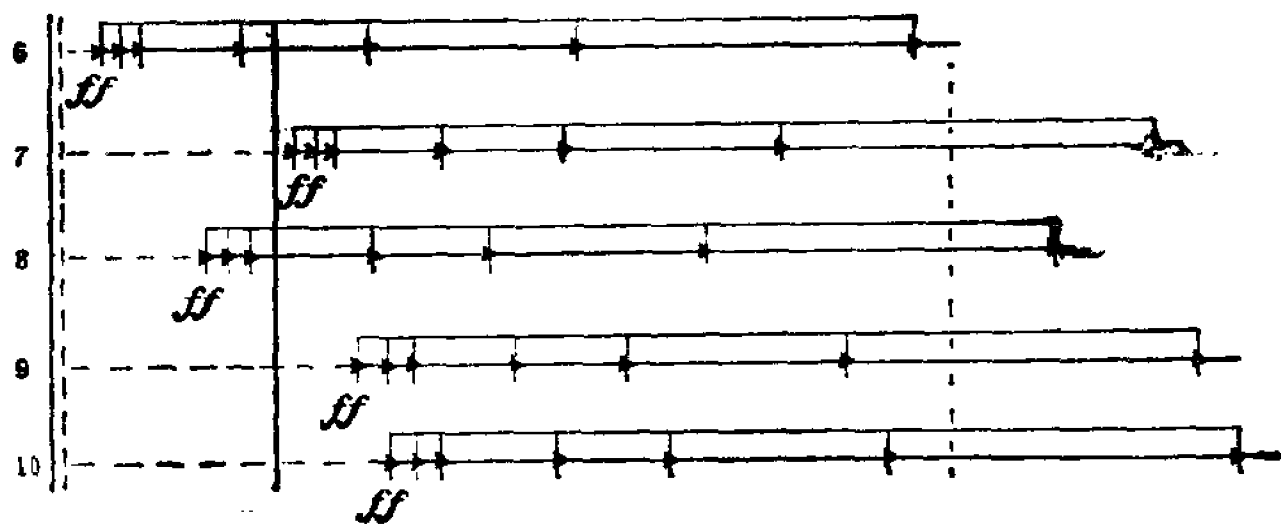
两者以不同的音响色彩构成，一段色彩独特的复调音乐。到时块63，大提琴也分两组，并以同于低音提琴的音型及演奏法作倒影逆行的进行，即第一组的五个大提琴先奏。

例13：



第二组的五个后奏

例14：



就在低音提琴及大提琴演奏这段风格独特的音乐时，十二个小提琴（1—12）在高音区以各自相距1/4音的间隔共同奏出一个渐强的密集音块（g^3—高1/4音的C^4）。此后十个中提琴（d^2—升高3/4音的f^2）、八个低音提琴（升高3/4音的F—$^\sharp$A）、十二个小提琴（升高3/4音的B—f^1）以及十个大提琴（A—升高3/4音的C^1）相继模仿，各自在高音区或低音区上，集体以快揉音、慢揉音的齐奏方式先后奏出一个长长的密集音块。在整个演奏过程中，音块还通过音区上的更换，形成音响色彩上浓淡、明暗的变化，构成了色彩斑烂、奇幻多变的画面。

以上这段音乐的运动方式是以快揉弦及慢揉弦所构成，相同于第一"主题"，不过形态由线状变成面状，扩大了空间，增强了浓度，变换了色彩，加强了力度变化，因之，可以看作是第一"主题"的一种发展，同时也是前者的一种呼应。从这观点来看，整个乐曲的结构似乎变得更为严谨，匀称与统一了。

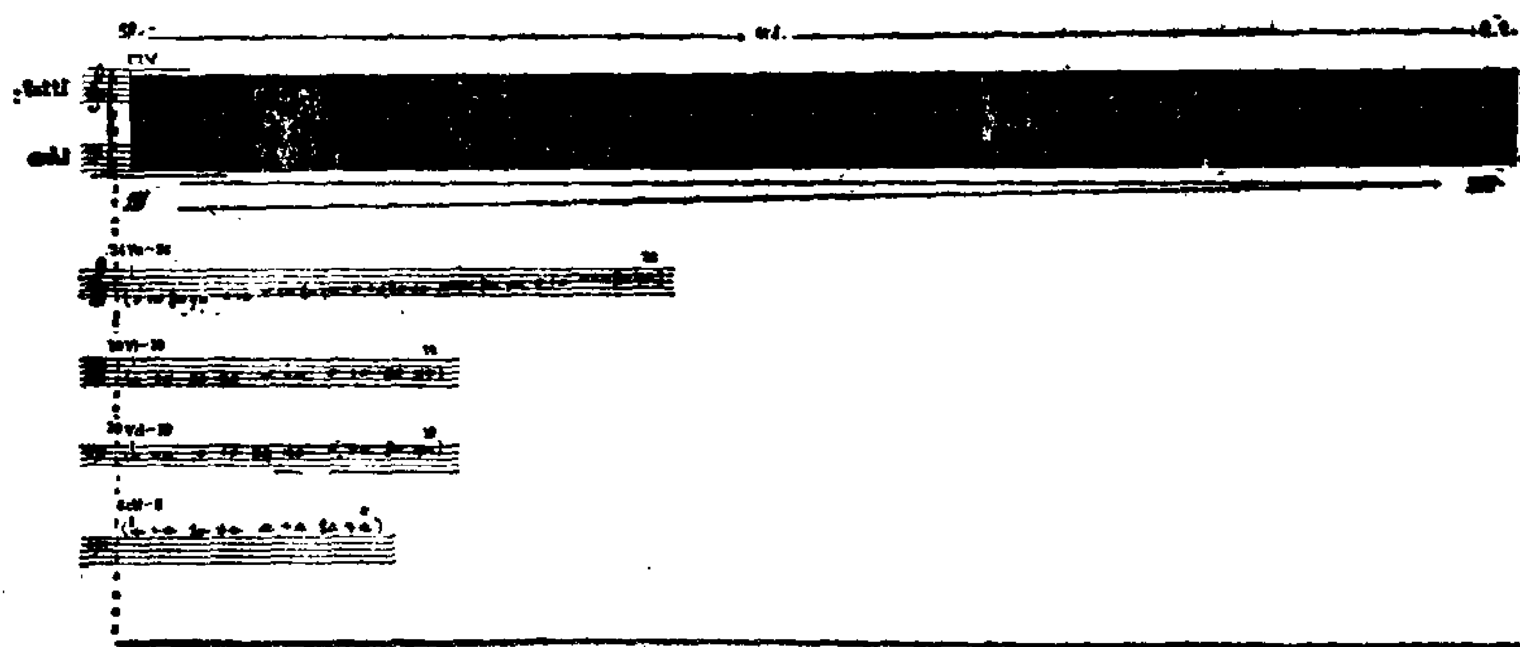
最后，到时块⑳，五十二件弦乐器各自以1／4音的间隔，紧密集合，以*ff*的音量，奏出一个自C至升高3／4音的C^2的宽厚、宏大的音块（见图例15）。

经过三次演奏法的变换，音量渐渐减弱，直至*pppp*，宛若一缕游丝飘浮于苍穹之中。最后，音乐嘎然而止，万籁俱寂，表现出一种虔诚的无比沉痛心情。这时，指挥虽已停止动作，但仍肃立片刻，以示对殉难者的亡灵表以哀默。

纵上观之，《悼歌》的结构是清晰的，与传统的曲式概念是相当接近的，这就不能不使我们想起彭德雷茨基自己的一段话："关于一首音乐作品风格之基础的一般原则，关于展开的逻辑性的简洁性的一般原则，关于体现在作曲家写在纸上的音符中的音乐感受之完整性的一般原则是永远不会改变的。好的音乐这一概念今

天所指的与过去历来所指的完全相同。彭德雷茨基的音乐所以风靡一时，其原因恐即在于此。

例16



（原载《音乐艺术》1989年第4期）

附录

论文索引

曲式的基本功能与再现四部曲式　杨儒怀
《中央音乐学院学报》1981年第4期

贝多芬《第十钢琴奏鸣曲》第一乐章分析　姚锦新
《中央音乐学院学报》1982年第2期

乐段的概念及其结构原则的体现　杨儒怀
《中央音乐学院学报》1982年第3期

评谭盾《第一弦乐四重奏风、雅、颂》　王安国
《中央音乐学院学报》1984年第2期

伟大的爱国主义诗人的挽歌——江文也的交响诗《汨罗沉流》评介　苏夏
《中央音乐学院学报》1984年第3期

《春之祭》的节奏　周耀群
《中央音乐学院学报》1984年第4期

评周龙的弦乐四重奏《琴曲》　樊祖荫
《中央音乐学院学报》1984年第4期

论马思聪的音乐创作　苏夏

《中央音乐学院学报》1985年第1、2期

从拉赫玛尼诺夫《第三钢琴协奏曲》第一乐章看奏鸣曲式的某些发展变化　　李吉堤

《中央音乐学院学报》1986年第1期

集合原型简便计算法　　罗忠镕

《中央音乐学院学报》1987年第1期

申克体系概述　　于苏贤

《中央音乐学院学报》1987年第2期

黄金分割的美学观点在巴赫赋格主题构思中的表现　　廖宝生

《中央音乐学院学报》1987年第3期

对位在作曲中的广泛价值——结构主义理论研究专题之二　　于苏贤

《中央音乐学院学报》1988年第1期

音乐的结构和功能　　王次炤

《中央音乐学院学报》1988年第2、3期

论回归曲式　　杨儒怀

《中央音乐学院学报》1989年第3期

超越死亡——简论肖斯塔科维奇的第十四交响曲　　姚盛昌

《音乐学习与研究》1987年第4期

谢德林歌剧《死魂灵》的结构特征　　高燕生

《音乐学习与研究》1987年第4期

传统、现代——谢德林和他的第二钢琴协奏曲　孙学武

《音乐学习与研究》1987年第4期

肖斯塔科维奇的《二十四首前奏曲与赋格》的技法研究　任达敏

《音乐学习与研究》1988年第1期

继承、综合与创新——
就第八交响乐看肖斯塔科维奇的创作风格　朱敬修

《音乐学习与研究》1988年第1期

谢德林与他的两部钢琴套曲——《24首前奏与赋格曲》和《复调曲集》　邹向平

《音乐学习与研究》1988年第1期

黄自的主要作品分析　钱仁康

《音乐研究》1958年第5期

体裁分析在作品分析中的作用　罗传开

《音乐研究》1959年第3期

斯美塔纳及其不朽巨作《我的祖国》　毛宇宽

《音乐研究》1980年第2期

舞剧音乐的结构　石　夫

《音乐研究》1982年第1期

柴科夫斯基《第四交响乐》末乐章的形式与内容新探　孟文涛

《音乐研究》1983年第1期

星海同志和他的《牺盟大合唱》 彦 克

《音乐研究》1984年第3期

施托克豪森及其音乐创作 苏 聪

《音乐研究》1984年第3期

论陈田鹤及其歌曲创作 常 罡

《音乐研究》1985年第1期

论马思聪的器乐套曲音乐 苏 夏

《音乐研究》1985年第3期

朱践耳管弦乐近作研究 王安国

《音乐研究》1985年第4期

朱践耳《第一交响曲》创作技法 杨立青

《音乐研究》1987年第1期

近现代音乐中音高序列中心的迁移与古典转调 林 云

《音乐研究》1987年第1期

中国当代音乐创作中复调思维的表现形态 朱世瑞

《音乐研究》1987年第1、2、3期

爱国主义的颂歌——介绍冼星海《第一交响乐》 瞿 维

《音乐研究》1989年第1期

论模糊音级集合的隶属度 童忠良

《音乐研究》1989年第1期

论克拉姆的思想和创作　　蔡良玉

《音乐研究》1989年第1期

从调性到无调性　　郑英烈

《音乐研究》1989年第3期

没有标题的标题交响曲——简析马思聪的《第二交响乐》　　钱仁康

《音乐研究》1989年第4期

音乐形式的构成及其存在方式　　王次炤

《音乐研究》1990年第1期

基本集合对十二音和声的控制　　郑英烈

《中国音乐学》1986年第4期

一首五脏俱全的奏鸣曲式　　孟文涛

《中国音乐学》1987年第4期

赵元任的歌曲创作　　钱仁康

《中国音乐学》1988年第1期

论威伯恩音乐创作思维的微观性及严谨性　　唐建平

《中国音乐学》1988年第3期

梅西昂与十四世纪新艺术派的异曲同工之美　　张韵璇

《中国音乐学》1989年第2期

谈回旋曲式的基本概念与分类方法　　夏中汤

《中国音乐学》1989年第2期

乐段分类　　茅　原

《乐苑》1986年第3期

关于《曲式学》不等于《结构学》题外话　　赵仲明

《中国音乐》1987年第1期

弗兰克d小调交响曲的曲式特点——
兼论变奏与展开的不同曲式功能　　杨　路

《音乐探索》1984年第4期

对称性结构原则在曲式中的应用　　姚以让

《音乐探索》1984年第2期

勋伯格的钢琴曲Op.33　　陈铭志

《音乐探索》1987年第2期

弗兰克小提琴奏鸣曲结构分析　　胡　晓

《音乐探索》1988年第3期

作为结构力量之一的对比及其风格演变　　彭志敏

《黄钟》1987年第1期

贝尔格的小提琴协奏曲　　郑英烈

《黄钟》1987年第2期

肖斯塔科维奇的24首前奏曲与赋格　　赵　义

《黄钟》1987年第2期

论曲式结构的分离与聚合 林贵雄

《黄钟》1987年第3期

论组合逻辑与排列逻辑 刘 健

《黄钟》1989年第2期

“一曲回肠十二音”(上下) 钱仁康

《音乐艺术》1985年第4期，1986第1期

“合力论”产生的原由及其内核 赵晓生

《音乐研究》1987年第2期

音乐的内容与形式的关系 茅 原

《中国音乐学》1988年第4期

谈回旋曲式的基本概念与分类方法兼谈循环体与循还法 夏中汤

《中国音乐学》1989年第2期

论音乐进程中“第一完全数”现象——兼谈现代音乐的一种结构力量实践 彭志敏

《中国音乐学》1990年第1期

序列音乐作品分析学习笔记 秦大平

《中央音乐学院学报》1988年第4期

小型器乐体裁 方之文

《音乐艺术》1986年第3期

安东·威伯恩的交响曲Op.21　陈铭志
《音乐艺术》1985年第4期

论奏鸣曲式的展开部　胡延仲
《音乐艺术》1986年第4期

音乐语言中的对称性结构　钱仁康
《音乐艺术》1987年第4期——1988年第4期

威伯恩《管弦变奏曲》　陈铭志
《音乐艺术》1988年第3期

乔治·克拉姆音乐的抒情性格与戏剧意识　赵晓生
《音乐艺术》1986年第3期

斯特拉文斯基的复节奏　夏　良
《音乐艺术》1988年第3期

罗忠镕《第二弦乐四重奏》试析　郑英烈
《音乐艺术》1988年第4期

安东·威伯恩的管弦乐曲《帕萨卡利亚》　陈铭志
《音乐艺术》1989年第4期

论普罗柯菲耶夫钢琴奏鸣曲　郭　新
《中央音乐学院学报》1988年第3期

民族音乐形态研究中名称概念的规范问题　董维松
《中国音乐》1986年第1期

古代乐舞曲体的特点　修海林

《中国音乐》1985年第2期

希林格作曲体系及其美学原则评价　叶纯之

《音乐研究》1988年第4期

佛利亚一种古老的变奏曲式　黄 荟

《音乐艺术》1987年第2期

关于“方整形”音乐结构的论述　郑向群

《音乐探索》1989年第1期

乐曲结构析要　李 茵

《音乐探索》1988年第3期

音乐语言中的对称结构　钱仁康

《音乐艺术》1988年第1、2、3、4期

曲式的意义　高为杰

《人民音乐》1987年第9期

讲曲式的新尝试　芮文元

《音乐天地》1987年第3期

比曲式学深入一步的音乐分析理论　叶纯之

《音乐生活》1989年第11期

对音乐本体的解析——技术理论的演变　叶纯之

《音乐生活》1989年第7、8期

精神活动的广阔天地——交响乐谐谑曲乐章　薛金炎

《音乐生活》1986年第3期

申克的音乐之树与乔姆斯基的语言之树　巩小强

《人民音乐》1988年第11期

浅谈器乐曲常用的曲式结构　宁　尔

《音乐天地》1989年1——10期

奏鸣曲的形成及其特征　王德埙

《乐府新声》1986年第1期

作品分析学习笔记　秦大平

《星海音乐学院学报》1988年第4期、1989年1、2期

关于乐曲结构划分　如　和

《中小学音乐教育》1988年第1期

曲式与体裁的区别　罗传开

《中小学音乐教育》1985年第2期

论音乐结构的基本逻辑形式　茅　原

《艺苑》1989年第4期

音乐小结构分析引言　茅　原

《艺苑》1987年第3期

现代作曲技法的探索——三重奏《月光》创作札记　孙　谊

《音乐研究与创作》1988年第6期

管窥"奏鸣曲式" 王德埙

《重庆音讯》1985年第9期

音乐有序 宋瑾

《音乐舞蹈研究》1988年第9期

"A B A"随想 高如

《黄河之声》1988年第8期

歌曲结构的对称性与非对称性 杨瑞庆

《黄河之声》1989年第11期

乐段结构的补充与扩充 杨瑞庆

《湘江歌声》1988年第5期

常用器乐曲式分析 刘连捷

《燕赵之声》1986年第5—12期

歌曲的结构与曲式 王承祖

《北方音乐》1988年4、5期1989年1—3期

"ABA"浅谈 谢宗良

《江苏音乐》1989年第3期

乐曲对立统一范畴的新扩展 肖鉴铮

《岭南音乐》1989年第2期

琵琶套曲《海青拿天鹅》结构特点 李吉堤 邝宇忠

《中央音乐学院学报》1987年第4期

超越与重构：从单一模式走向多元态势　　居其宏

《黄钟》1989年第1、2期

交响曲式析赏　　冯斗南

《心声歌刊》1987年第4、5、6期，1988年第2、3期

论板腔体戏曲音乐的板式　　罗映辉

《中央音乐学院学报》1981年第3期

论板腔体戏曲音乐的结构原则　　罗映辉

《中央音乐学院学报》1981年第4期

民族曲式中的变奏原则　　高厚永

《中央音乐学院学报》1982年第3期

民间锣鼓乐结构探微　　袁静芳

《中央音乐学院学报》1983年第2期

京剧《玉堂春》音乐分析　　王震亚

《中央音乐学院学报》1984年第1期

论民族音乐中的三部性结构　　董维松

《中央音乐学院学报》1984年第2期

略论曲牌体戏曲唱腔的句法结构　　蒋菁

《中央音乐学院学报》1985年第3期

声调区——戏曲歌腔特有的一种旋律结构形态　　许民

《中央音乐学院学报》1986年第4期

论我国民族音乐的数列结构　　童忠良

《中央音乐学院学报》1987年第1、2期

论民歌的基础结构——核腔　　蒲亨强

《中央音乐学院学报》1987年第2期

论"一波三折"的音乐结构　　李吉堤

《中央音乐学院学报》1989年第2期

福建南音的曲体结构·谱　　孙星群

《中央音乐学院学报》1989年第2期

汉族传统音乐中的渐变结构原则　　李莉莎

《中国音乐》1985年第1期

论《二泉映月》的音乐材料和结构　　张肖虎

《中国音乐》1983年第1期

钢琴曲《夕阳箫鼓》音乐分析　　李西安

《中国音乐》1982年第1期

京剧曲牌《夜深沉》　　李民雄

《中国音乐》1982年第1期

姚锦新的《花鼓歌》及其他中国歌曲　　李西安

《中国音乐》1982年第3期

谈河北梆子唱腔的组合规律　　冯国林

《音乐学习与研究》1985年第3期

也谈《八板》与黄金分割　　唐朴林

《音乐学习与研究》1986年第3期

古曲《三宝佛》的形式结构　　蒋小风

《音乐研究》1958年第3期

山西《八大套》的套曲结构　　王少华

《音乐研究》1980年第1期

论江南丝竹的发展手法和曲式结构　　姜元禄

《音乐研究》1983年第2期

一种源远流长的民族曲式　　薛金炎

《音乐研究》1984年第4期

也谈江南丝竹曲式结构的一些问题　　周　皓

《音乐研究》1985年第1期

谈谈山歌“五句子”　　李映明

《音乐研究》1985年第2期

秦腔音调结构及其特徵　　阎可行

《音乐研究》1985年第2期

再谈江南丝竹的曲式结构　　启　明

《音乐研究》1985年第3期

缠达体——一种源远流长的曲式　　金建民

《音乐研究》1987年第3期

中国传统音乐结构对专业创作的启示 梁茂春

《音乐研究》1989年第3期

汉族民歌旋律结构中的装饰性特点 苗 晶

《中国音乐学》1986年第1期

湖北田歌套曲与古代大曲的曲体结构比较探究 黄中骏

《中国音乐学》1986年第4期

唐大曲及其基本结构类型 王小盾

《中国音乐学》1988年第2期

论我国民歌结构中的奇数集合 李 娜

《中国音乐学》1988年第4期

唐大曲的曲式结构 叶 栋

《中国音乐学》1989年第4期

江南丝竹曲式概观 茅 原

《艺苑》1988年第1、2期

论民族音乐中乐段结构的各种形态 陈 威

《星海音乐学院学报》1989年第3期

论段式 刘国杰

《中国音乐》1986年第4期

八板及其形式 杜亚雄

《中国音乐》1984年第2期

传统民族器乐常见的套式结构类型　　李民雄

《音乐探索》1985年第3期

论客家音乐与潮洲音乐中的支架结构　　费师逊

《星海音乐学院学报》1988年第2期

潮洲音乐的曲式结构及板式规律　　陈　威

《中国音乐》1983年第4期

戏曲声腔的程式分析及方法　　董维松

《中国音乐》1990年第1期

主插式板腔体曲种结构浅析　　辛　力

《中国音乐》1987年第1期

论我国戏曲音乐的结构形式　　安禄兴

《中国音乐》1987年第1期

从戏曲唱腔的结构原则看传统音乐分析方法　　孙从音

《中央音乐学院学报》1987年第3期

试论戏曲音乐的“牌子音乐”及“板子音乐”　　程　云

《人民音乐》1954年第5、6期

民族器乐曲的曲式　　洪　波

《人民音乐》1962年5、6期

论“广东音乐”的结构法则　　费师逊

《民族民间音乐研究》1982年第2期

《行街四合》的形式及其结构　林石城

《民族民间音乐》1987年第1期

《华秋苹琵琶谱》中的音乐结构　梅约翰

《音乐艺术》1989年第2期

左权“大腔”曲式结构分析　张　沛

《音乐舞蹈》1986年第12期，1986年第1期

《斗姥宝诰》析试——兼论道乐“九旋腔”的曲式结构原则　周振锡

《黄钟》1990年第1期

译文索引

以圣咏为基础的曲式　　　　肯特·肯南　景　霑　廖胜京译

《音乐学习与研究》1985年第3期

二十世纪音乐中的曲式　　　　维纳斯特罗姆　杨儒怀(译)

《中央音乐学院学报》1988年第1—4期

开放曲式　　　　温纳斯特罗姆　管建华(译)

《中国音乐》1988年第1期

二十世纪的快板——奏鸣曲式　　　　克瑞斯特　邹建平(译)

《中国音乐》1987年第1期

二十世纪音乐中的曲式概念　　　　温纳斯特拉姆　张晓曼　银　锋(译)

《乐府新声》1986年第3期

排除关系在PC集合结构分析中的运用　　　　J.克拉弗　杨衡展(译)

《黄钟》1988年第3期

江小韵　张宁宁整理